

مجلة الفكر والفن المعاصر

لقلعة

العدد (١٤٧) فبراير ١٩٩٥

عرب
وفرنسيون
سينما
وكتاب
بيوت
شادي عبدالسلام
والحظن



لوحة الغلاف الاول :
بورثريه البير قصيري
للفنان : كاهل التمساني

شهرية



مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب



دوريات إهداء



العدد (١٤٧) فبراير ١٩٩٥
الثنى فى مصر: جنيهاً

الثنى فى الخارج

العراق - ١٥٠٠ فلس - الكويت ١,٢٥٠ دينار - قطر ١٥ ريال - البحرين ١,٥٠٠ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - السعودية ٢٠ ريال - السودان ٤٧٠٠ ق - تونس ٤ دينار - الجزائر ٢٨ دينار - المغرب ٤٠ درهما - اليمن ١٠٠ ريال - ليبيا ١٦٠ دينار - الإمارات ١٥ درهما - سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال - غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سنتا - لندن ٤٠٠ بنس - الولايات المتحدة دولاران.

الإشتراكات فى مصر :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢٤ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد.

الإشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عدداً] :

● البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولاراً، مؤسسات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد.

● أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولاراً، مؤسسات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة - جمهورية مصر العربية - القاهرة -

١١١٧ كورنيش النيل - فاكس ٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥

المادة المنشورة مكتوبة خصيصاً للمجلة، وتعتبر عن آراء أصحابها

ولا ترد فى حالة عدم النشر. المراسلات باسم رئيس التحرير.

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

غالى شكرى

مدير التحرير

عبد جبير

المستشار الفنى

حامى التونى

السكرتارية الفنية

التمريض

مهدي محمد مصطفى

التنفيذ

صبرى عبد الواحد

مادلين أيوب فرج

المصممين

فتحى عبد الله

السماح عبد الله

المجاهجات ٧
الفصلة والغايات ١٢
الإيقاعات والرهة ٢٥

من المحرر

صحة

نزار قباني وهذه الرسالة

حله أن يغضب، أما محبته لمصر
والمصريين لم تتوقف ولم تنهك شائبة .
وهذه المرة أدرك الشاعر الكبير
المغزى الاستثنائي لدعوته للمشاركة في
أنشطة هذا العام لمعرض القاهرة الدولي
للكتاب. ووقع نزار في مأزق لأنه لم
يستطع تلبية الدعوة في الزمان المحدد
ولم في الاشتراك بهذه الرسالة التي
يبعث بها إلى حبيبته «بهية»، أو مصر وكل
المصريين. وقد وصلت الرسالة إلى
الدكتور سمير سرهان رئيس مجلس إدارة
الهيئة العامة للكتاب في الأسبوع الأخير
السابق على ظهور عدد «القاهرة» في
الأسواق فكان مستحباً نشرها في العدد
الماضي.

ويبدو أن نزار لم يبعث برسائلته إليها
وحدثاً، فقد بادرت الزميلة الكبيرة «روز
اليوسف» بنشرها في أحد أعدادها. وحسناً
فعلت حتى يصل صوت الشاعر العاطق
لمصر إلى أوسع قطاع جماهيري قارئ.
ومع ذلك فإننا نعيد نشر الرسالة على
الصفحات التالية (إثباتاً لموقف صاحبها
الذي نعتز به شاعرًا ومثقفًا شجاعاً في
زمن بخيل وأمثاله) ■



نزار قباني

البعض منه ليس تعبيراً صحيحاً عن موقف
مصر والمصريين، وإنما هو أمر طبيعي
في ظل الهشاش الديمقراطية المتاح، إذ
هناك في المقابل مواقف أخرى تختلف مع
الذين هاجموا حتى وإن كان لدى
المدافعين عن نزار بعض الملاحظات أو
التحفظات على شكل القصيدة أو
مضمونها.

ولم يكن نزار قباني بعيداً عن الوعي
بالتعددية الواعدة في مصر، والأهم أنه لم
يكن بعيداً في أي وقت عن فهم مصر
ومحبته العميقة لشعبها وديورها وثقافتها.
لقد حدث من قبل في زمن السادات - أن
عابره البعض من كتاب السلطة بمواقفه
المسلطة حينذاك من سياسات النظام
القائم، ولكن نزار قباني لم يهتز. من

فإن الشاعر العربي الكبير نزار
قباني قد تعرض لحملة منظمة
على أثر نشر قصيدته «متى يعلنون وفاة
العرب» في جريدة «الحياة» اللندنية
وكل من مجلة «روز اليوسف» وجريدة
«العربي» القاهريتين. وقد تصدى لهذه
الحملة كتاب كبار من مصر: كسلامة
أحمد سلامة وأحمد عبد المعطي حجازي
في «الاهرام»، وفاروق عبد القادر في
العربي أعنى مقاله المنشور مع القصيدة
في «العربي» - وصالح مرسى في
«المصور» وماهر حسن قهسي في
«القاهرة» ومن ثم فلم تترك الحملة
التشويهية أثراً يذكر.

وتصادف ذلك أثناء الإعداد لمعرض
القاهرة الدولي للكتاب، فكانت دعوة نزار
قباني إلى المعرض للقاء زملائه من
الشعراء والمثقفين وقراءة المصريين من
الأولويات البديهية في التخطيط لأنشطة
المعرض. وكانت الحملة المذكورة من
الحوافز الإضافية لدعوة الشاعر الكبير
لزيارة مصر ومخاطبة جمهوره مباشرة
دون وسيط. وهو تقليد تحرص عليه إدارة
المعرض كل عام بدعوتها المستمرة لكبار
الشعراء والنقاد والمفكرين العرب لمشاركة
مصر ومثقفها عيدهم السنوي .

وكان الإجماع غالباً في ضرورة
وأهمية دعوة نزار ليدرك بنفسه أن موقف

في

رسالة حب ..

فى تراب النجوم ، ويحرق أصابعه بجمر الكلمات ،
ولا يتوب ..

مصر ، ليست كآبة أنلى عبرت سماء حياتى .
مصر هى أمى . ومن راحتها أكلت قمع الثقافة ،
وشريت من يناديها ، وتعلمت كيف أحبو ، وكيف أقيس
خطواتى ، وكيف أنطق كلماتى الأولى .

عندما وصلت إلى القاهرة فى منتصف الأربعينيات ،
كنت فتى فى مستقبل العمر يبحث عن أم ، وحاضنة ، ورحم
ثقافى يتكلم فيه .

وأشهد أن القاهرة أرضعتنى من ثديها ، وغذتني بحليبها
الثقافى ، وظلت تغنى فوق سريري ، حتى تعلمت كيف
أدون كلماتى ، إلى أن تمكنت عام ١٩٤٨ من إصدار
مجموعتى الشعرية الجريئة (طفولة نهد) ...

كما أشهد أن مصر لم تفرق بينى وبين أولادها
الأخرين ، بل كانت فى بعض الأحيان تنحاز إلى قصائدى ،
وتحتفل بها ، دون أن تتأفف أصولى الدمشقية أو لهجتى
الشامية .

لقد احتضنت مصر جدى أبو خليل القباني ، ورحبت به
مسرحة طليعا فى نهاية القرن التاسع عشر .. وما هى ذى
تحتضن قصائدى فى نهايات القرن العشرين ، تأكيداً
لثرائها للحريق فى الدفاع عن الحريات وحماية الإبداع
والمبدعين .

•

يا أحبائى على أرض الكنانة:
لا أستطيع أن أكتب عن مصر بحياد .. ولا أن أعشقها
بحياد ..

ولا أن أتغزل بعينيها .. السوداوين بحياد .
لأن الحياذ ليس مهنتى . والوقوف على شاطئ الحب ، ليس
إحدى هواياتى .

فالعشق العظيم لا يعرف الحياذ .
والشعر العظيم هو فضيحتنا الجميلة التى لا نختجل أبداً من
راحتها الطبية .

العشق والشعر حصانان مجنونان يقفزان فوق حواجز
التاريخ .. ولا يكرتان بنظام السير ، ولا بإشارات المرور ..
وليس هناك فى تاريخ الشعر قصيدة ناجحة قرأت
مستقبليها فى فجان القهوة ، أو أمنت على أصابعها إحدى
شركات التأمين ..
أو راجعت كتاب الوصايا العشر ..

•

إنى ، أنا ومصر توءمان من توأم العشق ، والشعر ،
والحرية . وكل محاولة للفصل بينى وبينها محاولة
مستحيلة .

هكذا كانت مصر منذ أن خلقها الله ، جسداً معجوناً
بالورد ، والدار ، والياقوت ، واللؤلؤ ، والأمطار الإستوائية .
وهكذا كنت منذ أن خلقنى الله ، ختجراً مغروساً فى
خامدة القبح ، ولقعا مزورعا تحت وسائد أهل الكهف ،
وعربة تندرج من هاوية إلى هاوية ، وولداً مشاغباً ينكش

إلى بهيئة ..

هذا هو قدر مصر منذ أن كانت مصر .
ولا يمكن لمصر في أية مرحلة من تاريخها ، أن تكون
مع القاتل ضد القديس ، ومع الظالم ضد المظلوم ، ومع
السجان ضد المسجون .. ومع الأميين ضد الحروف
الأبجدية .

أيها الأحباء :

إن هذا العريق الثقافي الذي تقيمه القاهرة للكتاب كل
عام ، هو انتصار للذين يقرءون على الذين يقتلون ، وللذين
يعلمون على الذين لا يعلمون .. وللذين يصنعون الكلمة
الجميلة على الذين يصنعون الأكفان .

فمع كل كتاب يطبع ، تزداد مساحة اللون الأخضر في
العالم وتتأقص مساحة النصح .. ويتضاعف عدد النجوم ،
ويتقهقر الظلام ، وتتسع بساتين الورد ، وتقل مصانع
السلاح .

ومع كل قصيدة يقرؤها شاعر ، يصبح البحر أكثر زرقة ،
والأشجار أكثر ورقاً ، والقمر أكثر بياضاً ، والعيون السود أشد
سواداً ، والمرأة أكثر أنوثاً ، والحرية أكثر حرية ..

مع كل نقطة حبر نسفحها على الورق ، نعلم ألف
مدينة للحب ، لا يدخل إليها إلا الشعراء ، والأطفال ، وكبار
العشاق .. وكبار المجانين ..

إن الدعوة التي تلقيتها من الهيئة المصرية العامة
للكتاب لزيارة القاهرة ليست كأية دعوة ألقاها ، وإنما هي
دعوة تحمل رائحة مصر ، وحنان مصر ، وأمومة مصر ،
وتعلقها الأبدي بأولادها ..

وأنا واحد من هؤلاء الأولاد الذين لم تتركهم مصر في
وسط العاصفة ، يواجهون الريح والمطر ، وصقيع المنفى ..
ففى أوج الطوفان الذي أثارته قصيدتي الأخيرة ، امتدت
إلى يد مصر من خلال الأمواج العالية مضيفة كسبيكة
الذهب ، وزاعة كمروحة حرير ، لتسحبني من تحت السماء ..
وتخبئني في ليل ضفافها .

ولابد لي أن أعترف أن مصر حين حملتني بصدرها
من طيور البحر ، وأسماك القرش ، لم تكن تقوم بعمل
استعراضي ، وإنما كانت تدافع عن أمومتها ..

لم إن مصر ، بموقفها الحضاري الكبير ، لم تكن تدافع
عني بقدر ما كانت تدافع عن الشعر .. وعن حق كل شاعر
بأن يتكلم بصوت عالٍ ، بعيداً عن همجية السكاكين ، وسلطة
المسدسات الكاثمة للصوت ...

كانت مصر ، تدافع عن حق العصفائر في أن تطير ..

وحق النجوم في أن تضيء ..

وحق السنابل في أن ترتفع ..

وحق الأزهار في أن تتفتح ..

وحق الإنسان في أن يكون إنساناً ..

أيتها الأحياء:

هذه رسالة حبٍّ أبعثُ بها من لندن ، لكلِّ مصريٍّ ومصريَّة ، ولكلِّ جسرٍ من جسورِ الليل ، وكلِّ ترعةٍ من ترعه ، وكلِّ شجرةٍ قطنٍ في الصعيد ، وكلِّ قنديلٍ في حى السيدة زينب ، وكلِّ مثذنةٍ من مآذنِ سيدنا الحسين ، وكلِّ مسبحةٍ من العقيق في خان الخليلي ، وكلِّ طاولةٍ في مقهى الفيضايى ، وكلِّ كتابٍ على سورِ حديقة الأزليكة ...

ولكن هل بوسع الرسائل أن تنقل إليكم صورةَ حقيقية ، عن حالتي العاطفية ، وحرالقي الداخلية ؟

إننى رجلٌ يحترقُ صياغةَ الكلماتِ منذُ خمسين عاماً .. ولكنني أمامَ مواقفِ المشقِّ الكبرى أشعرُ بأن لغتي تخونني .. وكلماتي تهربُ مني .

إنَّ الحبَّ المصريَّ يحتاج إلى قاموسٍ بحجم قاموس المحيط .. وإلى لغةٍ جديدةٍ لم يكتشف أحد رموزها ولا مفرداتها بعد ..

فبأيَّة لغةٍ سأقولُ لكم أحبُّكم ؟

هذه هي مشكلتي مع بهية .. وحبِّي لبهية .. فسامحوني ، إننا ضاع صوتي ، وتقطعت أوتارُ حنجرتي .

«كلماتنا في الحبِّ .. تنقلُ حبنا .. إنَّ الحروفُ تموت حين نقال ..»

لندن يناير ١٩٩٥

نزار قباني

أبيط المرحله :

صنعه حلاله حب كجيشه بطي من لندن ، وكله صديقي ومهجريه ، وكله جسر من جهور النيل ، وكله شجرة من ترعه ، وكله شجرة قطن في الصعيد ، وكل قنديل في حى السيدة زينب ، وكله مثذنة من مآذن سيدنا الحسين ، وكله مسبحة من العقيق في خان الخليلي ، وكله طاولة في مقهى الفيضايى ، وكله كتاب على سور حديقة الأزليكة ..

ولكن صد بوسع الرسائل أن تنقل إليكم صورةَ حقيقية ، عن حالتي العاطفية ، وحرالقي الداخلية ؟

إننى رجلٌ يحترقُ صياغةَ الكلماتِ منذُ خمسين عاماً ..

ولكنني أمامَ مواقفِ المشقِّ الكبرى أشعرُ بأن لغتي تخونني .. وكلماتي تهربُ مني .

إنَّ الحبَّ المصريَّ يحتاج إلى قاموسٍ بحجم قاموس المحيط .. وإلى لغةٍ جديدةٍ لم يكتشف أحد رموزها ولا مفرداتها بعد ..

فبأيَّة لغةٍ سأقولُ لكم أحبُّكم ؟

هذه هي مشكلتي مع بهية .. وحبِّي لبهية ..

فسامحوني ، إننا ضاع صوتي ، وتقطعت أوتارُ حنجرتي .

«كلماتنا في الحبِّ .. تنقلُ حبنا ..

إنَّ الحروفُ تموت حين نقال ..»

نزار قباني

لندن يناير ١٩٩٥

المواجحات

الكتابة المصرية بالفرنسية

ترجمة وإعداد: بشير السباعي

- ١ جورج حنين، (١٩١٤ - ١٩٧٣): ب.ش. ١ - كتابات / ١١ المثقف في المعركة - ١٢ من أجل وعي منتهك للمحرمات - ١٨ من هو السيد أرجوان - ٢١ هبة الرعب - ٢٩ جوليان المرتد أو المسيرة الميتافيزيقية - ٣٢ شخرتان حول ماهية الإبداع الأدبي - ٣٣ بلاد السديم (١٩٣٩ - ١٩٤٥) - ٣٦ أربع لوحات. ٢ - قصائد / ٤٤ عدم التدخل - ٤٦ معنى الحياة - ٤٧ قصة غارة - ٤٩ انتحار مؤقت - ٥٠ منظورات - ٥١ في مستوى الغياب - ٥٢ بورتريه كامل القلماسي - ٥٣ إقبال - ٥٤ سونيا أركستين - ٥٥ حديقة العلامات - ٥٥ المرأة البيتية - ٥٦ الرجفة - ٥٦ الفخ - ٥٧ الإنسان المولود بعد موت الأب - ٥٧ فيك - ٥٨ عن تيمة أساسية لدى رمسيس يونان - ٥٩ تحية لرسم رمسيس يونان - ٦٠ مظهر هروب - ٦١ عودة الإلهة - ٦١ كان ذلك زمنا آخر - ٦٢ بعيدا - ٦٣ فوتزالب - ٦٤ الحقيقة الأكيدة - ٦٥ مبدأ الهوية I - ٦٦ مبدأ الهوية II - ٦٧ من الرأس إلى السماء - ٦٨ امتياز الحياة - ٦٩ إلى وجه قريب - ٧٠ إعدام خاص - ٧١ ما من دعايات فارغة - ٧٢ الإنشقاق العظيم - ٧٣ رسالة إلى فتاة صغيرة - ٧٤ أبير قصيرى: ب.ش. - ٧٥ إسهام أبير قصيرى: جورج حنين، ت: هدى حسين - ٧٨ البنت والحشاش ت: ه.ح. - ٨٢ اضطرابات في مدرسة الشحاذين ت: عبد الحميد الحديدى - ٨٩ ساعى البريد رجل مثقف ت: ع.ح. ٩٦ أحمد راسم [١٩٨٥ - ١٩٥٨] قصائد وأغنيات - ١٠١ مقتطفات من يوميات موظف بانس.



الكتابة المصرية بالفرنسية

أحمد راسم

جورج حنين



ترجمة وإعداد:
بشير
السباعي

مصرى مكتوب بالفرنسية وهو مسرحية «الإرهاب» التي فرحت
الكتابة والمفرجة المصرية المهاجرة صفاء فتحى من كتابتها
فى عام ١٩٩٣.

وداخل تاريخ الكتابة المصرية بالفرنسية تحتل الكتابة
الأدبية مكانة خاصة، وربما كان تاريخ هذه الكتابة الأخيرة قد
بدأ منذ ثمانين عاما، حيث ترى النور قصائد محمد خيرى التي
تدور حول مهد الحضارة: مصر القديمة.

وقد حفل تاريخ الكتابة الأدبية المصرية بالفرنسية
بإسهامات فى مجالات الشعر والرواية والقصة القصيرة
والمسرح والنقد الأدبي. وبرزت فى هذا التاريخ بشكل خاص
أسماء أحمد راسم وجورج حنين وأبير قصيرى وجويس منصور
وإدمون جابى وفيلاد يكن... الخ

وسعى إلى تجديد اللسان وإلى استعادة جانب مهم من
تاريخ الانتلجنسيا الإبداعية المصرية - تنشر: القاهرة،
للتصوم التالية مجتمعة - وقد سبق نشرها متفرقة - أملا فى
تجديد الاهتمام برأى مهم من روائد الحداثة المصرية. ■

ف تاريخ الكتابة المصرية بالفرنسية تاريخ طويل، وهو
نتاج من نتاجات الاحتكاك بالثقافة الفرنسية والذي
بدأ مع الحملة التي قادت جيش الشرق، إلى مصر فى عام
١٧٩٨. وهذا التاريخ حافل بكتابات فى مختلف فروع المعرفة
الإنسانية، فهو يشتمل على كتابات فى حقول الاجتماع
والتاريخ والقانون والفلسفة والنقد الأدبي والفن والأدب... الخ
ولاسمراء فى أن هذا التاريخ هو جزء لا يتجزأ من تاريخ
الثقافة المصرية فى العصر الحديث، وهو جزء يتميز بأهمية
خاصة، بل قدما أن الانتلجنسيا المصرية الحديثة قد وجهت
أبصارها، فى تعاملها مع الثقافات الأجنبية، نحو الثقافة
الفرنسية بشكل خاص وهى، فى ذلك، لا تختلف عن
الانتلجنسيا الحديثة التي ظهرت فى روسيا وألمانيا بعد الثورة
الفرنسية الكبرى.

والتوقع أن هذه الثورة والنتائج الثقافية التي تركت طوبها
إلى تمكن فى أساس جانب كبير من الكتابات المصرية
المكتوبة بالفرنسية، وذلك من نواح مختلفة. بل إن عصر
الإرهاب خلال زمن تلك الثورة بشكل سباقا لأحداث عمل

الكتبات المصرية بالفرنسية

جورج حنين

١٩١٤ - ١٩٧٣



كتب جورج حنين أسجلة «القطر» (١٩٤٠)،
إنسان حال جماعة «الفن والحركة»، التي رأى تمريرها
أفوز كامل، والتي سرعان ما توقفت بعد أن تمتعت
لحظة محصورة من جانب قوى الرجعية المصرية
وهذه الإمبريالية البريطانية ولتخلفات قوية من
جانب أجهزة لارقبية.

كتب جورج حنين أسجلة «الجملة الجديدة»
(١٩٤٢ - ١٩٤٤)، التي رأى تمريرها رمسيس بوزن،
والتي تمتعت للإشلاق بأمر من الحكام العسكري
الحام.

لم يهتم جورج حنين - لاقى مصر والى فرنسا
- إلى أي حزب سياسي. وقد تمسك طوال حياته بمفهوم

قاربط اسم للشاعر الكبير جورج حنين
لربما وأيضاً بظاهرة على جانب كبير
من الأهمية في تاريخ الانتاجات المصرية المعاصرة -
ظاهرة تهميش الانتاجات الليبرالية وتهميش الجدل
الأولى للانتاجات المصرية المعاصرة - وقد أصدره
أندريه مالرو، الروائي الفرنسي الكبير، للموضوع الأكثر
نكاح لذلك الجدل.

تتحدث روى الشاعر الكبير تحت تأثير الانسلاط
التاريخية السياسية التي أعقبت تراجع عهد الفردي في
أوروبا بعد هزيمة كثيرة الألمانية في عام ١٩١٣،
وتحت تأثير الغوان السريالي الذي تجرد بين صغوف
الانتاجات الإبداعية الأوروبية التي روعها موجرة
الغرب العالمية الإمبريالية الكبرى (١٩١٤ - ١٩١٨)
واسطرها هذه الليبرالية الأصل للحد الإنسانية،
لكه الحذاء الذي كان ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣) قد
وصفه منذ أوائل أربعينيات القرن التاسع عشر.

خلال الفترة الممتدة من عام ١٩١٣ إلى عام
١٩١٨، أربط جورج حنين بالجمع السريالي الفرنسي
الذي قاده الشاعر الفرنسي الكبير فنديز بريسون
(١٨٩٦ - ١٩٦٦)، لصيداً من عام ١٩٢٤. وخلال
تلك الفترة، كان جورج حنين حاضراً في أعمال
الحركة السريالية وأحد كتابها السرياليين.

مع مطلع عام ١٩٢٩، وتجاراً مع الدعوة التي
أطلقها أندريه بريسون وإيريس تروتيكي (١٨٧١ -
١٩٤٠)، للتقدم الفكري الذي، من أجل «أن ثوري
عن ومن أجل تأسيس اتحاد أممي للفن الفردي للحد،
أسس جورج حنين «بالاشتراك» مع أفوز كامل، كامل
للطاساني، رمسيس بوزن، فؤاد كامل وآخرين) جماعة
الفن والحركة - أول تجمع واسع المعلن للانتاجات
الإبداعية الفردي المصرية المعاصرة.

تعاون جورج حنين والسيوريون المصريون مع
مجلة «نون كوشوت» (١٩٣٩ - ١٩٤٠) وأصدرها نظرة
«الفن والحركة» (١٩٣٩) ثم أصدرها فيما بعد مجلة
«البار ديومبايل» (١٩٤٧ - ١٩٥٠).

متطرف من الحرية استخدمه السرياليون من ثرات
الفرموية الأوروبية. وقد حاول جورج حنين مزج هذا
المفهوم برؤى مستمدة من ثرات الاشتراكية للرومانية
الترابية، خاصة بعد أن عهد للتأنيخ للظاهرة للاختلال
الستالي الفارسية.

لتخذ جورج حنين موقف الحذاء الشرقي للفلاشية
في مجمع فدينا رولت ضد للدهولية المصرية وبأن
حرى لاثنين على الإبداعية.

على جورج حنين حالة «نلي دخللي» في مصر
خلال الفترة الممتدة من عام ١٩٥٤ إلى عام ١٩٦٠،
حيث شهد عملية الانتحار الاستبدادي الناصري التي
رصد أبرز سماتها، كبت مجادرة وثقافية للجمهورية،
والقتضاء على استقلال الوعي والضمير عن «وحي»
رسمي، الدولة الاستبدادية، أي عن دمجها.

لمنظر الشاعر الكبير إلى الرجل من مصر نهائياً
في عام ١٩٦٠ حيث جرب المعنى الخارجي في ألبا،
ثم في روما ثم في باريس حيث مات برأيه حتم
التمرد الأبدي.

أعمال جورج حنين الفرنسية

- لأميريات الفرج، ١٩٢٨.
- من أجل روى مثله للصرات، ١٩٤٤.
- من هو السيد لأرجون؟ ١٩٤٥.
- دية الرعب، ١٩٤٥.
- وقت حافية، ١٩٤٧.
- لقطلي، ١٩٤٩.
- سورجان، ١٩٥٢.
- لظية الصرعة، ١٩٥٦.
- الإشارة الأكثر صغرماً، ١٩٧٧.
- ملاحظات حول بلد لاجدري منه، ١٩٧٧.
- قوة للحد، ١٩٧٨.
- الترح للشارية، ١٩٨٠.
- على مدى الإنسان، ١٩٨١.
- مسافر اليوم السابع، ١٩٨١.

چـنـنـ

١١. كتابات

المثقف في المعركة

أجل تكبيفه لرغبتنا ... إن الفن ليس عاطفيا البتة، ليس أخلاقيا البتة، إنه ضد النظام القائم، ضد الطبقة السائدة، ضد كل انبعاثية، ضد الكهنة من كل نوع ومن كل حذب وصوب، والبارثون (هينكل ليرة أثينا في مدينة أثينا) يثبت ذلك : إن الفن معمل بارود .

ويجرى عموما اتهام الكتاب والفنانين المعاصرين بالكبتية وبإعدام الأخلاق وذلك لمجرد أن الغالبية من بينهم يمارسون ويوصون بالبحث الملهي عن اللذة وأنه تنبثق من أعمالهم بوقاحة أخلاق لا علاقة لها بالبحث بالأعراف المهازجة تحت هذا الاسم - هي أخلاق الرغبة . إن الإنسان، والفنانين بشكل أدق، يخلقون لأنفسهم في كل لحظة موضوعات جديدة للإشباع . وحتى من الزاوية الأكثر محسوبة - الزاوية التجارية، يمكننا رصد تكاثر مربع لعدد الأشياء المطروحة للاستخدام اليومي من جانب الإنسان . وفي باريس، وفي نيويورك، وفي لندن، نطقت معارض لاتضم غير أشياء مصنفة فنيا تحت ملاحصر له من الحارون . وبطبيعة الحال، فإن هذا الاندفاع الفني نحو الموضوع، الفني بالاشتغالات وبالاكتشافات، إنما يتم في اتجاه غير

ذاتية بمعنى أن الذات تعتبر الواقع الوحيد الجدير بالوجود - بمعنى أن الذات لا تهتم بالعالم بقدر ما أن العالم لا يهتم بها . وهكذا يصبح الإنسان وحيدا على الأرض - والأسوأ من ذلك، أنه يصبح وحيدا دون أرض .

ويبدو اليوم، ومنذ عشر سنوات، وذلك بفعل الدراسات النقدية التي قام بها رجال مثل أندريه بريستون وجاستون باشلار وهربرت ريد، أن الأدب والفن المعاصرين قد نبذا العاطفة لحساب الاشتغاء - الذات لحساب الموضوع .

إنهما أدب وفن اشتغاليان وموضوعيان . ويتطلب الانتهاء لإشباعا فوريا وفكرا . وهذا الإشباع لا يمكن التطور عليه إلا في الموضوع وعن طريق الموضوع . وسمعوا لي بأن أسشهد مرة أخرى بما قاله نيكولاس كالا : : إن الصوت العاطفي هو من الزاوية الاجتماعية صوت محافظ، لأنه يكيف الإنسان مع الوضع القائم، أما الصوت الاشتغائي فهو وحده الصوت الثوري . إن العاطفة بالقياس إلى الاشتغاء هي انحرفات للرغبة لكن هدفنا لا يتعلق في حرف الرغبة بل في تحويل المجتمع من

فا

على الرغم من أسفى لعدم تمكني من التوليد بينكم هذا المساء، فإنني حريص على أن أوضح بواجب بالغ نصوري عن المسألة المهمة بين جميع المسائل، والتي تشكل موضوع نقاشكم . يروق للمرء تصوير الشعراء والكتاب والفنانين الأكثر تقدما في زماننا على أنهم مواصلون للحركة الرومانسية . على أن تحولا نزوها وصارما للعلاقات القائمة بين المحتوي الأدبي للقرن التاسع عشر والمحتوي الأدبي لعصرنا من شأنه أن يجبرنا على الاعتراف بوجود قطيعة في الاستمرارية بين الاثنين . فالأدب الرومانسي يطوى على التأمل الدائم من جانب ذات معينة للدراما الخاصة بها . فكل واحد يستغرق في أحزانه وتمزقاته العميقة . إن أبسط ارتباط أخلاقي وأبسط مازق مؤثر يصيحبان قصيدة مثيرة للترجيع أو دراما من خمسة فصول لا محل شيء ولا يتم إنقاذ شيء في ختامها . إن الرومانسية عاطفية وذاتية . فهي عاطفية بمعنى أن العاطفة تتطور عندها في حرية تامة دون أن تكف البتة عن هدمتها نفسها بأشكالها التي لا حصر لها ودون أن تطلب شيئا غير مرآة يطول المرء النظر فيها إلى نفسه، أو لا يرى غير نفسه . وهي



كامل اللهماني

نفسى إلا أنه يدل كذلك على اتجاه مشترك لدى جميع معطى الفكر الحديث تقريباً . وهو اتجاه عودة إلى الواقع ليس بوصفه شيئاً ناجزًا وجامداً بل بوصفه، على العكس من ذلك، شيئاً دينامياً قابلاً للتغيير وقابلاً للتصديق ودون إدراك بالغ، فإن المثقف والفنان يجدان نفسيهما بذلك وسط معركة اجتماعية سافرة . فالمسألة التى تطرحها الحياة عليهما هى تحويل جميع مصادر البؤس إلى مصادر للمباهج . ولم يعد برسمهما صرف النظر عن ذلك . فمن الآن فصاعداً، عن طريق الراديو والسينما والصحف . وهى وسائل للاتصال البشرى رائعة وغير متوقعة . تصل إليهما فوراً أبعد علاقات الشقاء ويصبح عليهما الرد عليها . وفى كتابه ، «الأمم» فإن أندريه مالدروى وهو يتحدث عن ملحمة مدريد، يوضح لأحد شخصياته :

«لقد عاش هؤلاء الناس على الأقل يوماً وفقاً لقلبيهم . إن التعارض الشائع والكاذب بين الحلم والفضل قد طال أكثر من اللازم . وعلى الفنانين والكتاب أن يناضلوا من أجل أن يكسب البشر حق الحياة دائماً وفقاً لقلبيهم . ■

هامش

• ملاحظة فى الدورة التى أقامتها ، جماعة الصحاريين ، يوم ٦ إبريل ١٩٣٩ .

من أجل وعى منتهك للمحرمات

قهل أنت واقعي؟ هل أنت مستعد لأن تصبح واقعياً؟ في حالة الإجابة بالإيجاب، سوف يمتحنون بأمرىك، وسوف يتكرم للمستقبل بالإبصار لك. وأياً كان ما تفعل وفي أية روح تفعله، سوف يبقى لك دائماً وجه احتياطي، بوابة يمكن اجتيازها لانتزاع كلمات بارعة أو بطولية للنجاة في حالة التعرض للشرق، إمكانيات جديدة - إن كان غشك على مستوى طموحك! - لأن تضع يدك يوماً على واحدة من خزائن المصدر الثلاث: السجد والملكية والسلطة. أو على الخزان الثلاث مجتمعة إن كنت من الدماء بما يكفي لأن تهدو وكأنك لا تولي أهمية لأية من أدوات السيطرة الثلاث الرهيبة هذه. وهذا هو ما يفعله في الواقع بعض كبار الزهاد في زماننا والذين لا يصمدون، عندما يكونون مثلكين من أنهم قد أنقروا الجميع بذلاتهم الأخلاقية السامية، لشهوة إضافة زخرفة بسيطة هذا أو زركشة منخمة هناك. لاحظوا أن واقعي الزهد، حتى عندما يضبط متلبساً بارتكاب جريمة زخرفة صارخة، سوف يسعى لفعله ألفاً من المبهريات المعقولة، المعقولة بقدر ما أنها توجد تحديداً على مستوى أكثر المستويات خصوصية،

مستوى للمنفعة المباشرة، مستوى المصلحة للأكديكية. والقوة، القوة الصنخية للواقعيين إنما تتصل بكونهم لا يعرفون الجريمة الصارخة. وما هو التأثير الذي يمكن أن يكون للمرء على أناس جد غارقين فيما يسمونه بالواقعي، بحيث لا يمكن لأي برهان أن يكون كافياً لإقناعهم؟

وإذا كنت، في لحالة المقابلة، لا تنوي الاستسلام للإغراء الثلاثي، الذي يمارسه السجد والملكية والسلطة لحساب الواقعية السياسية، فلا بد من إعدادك لأن يخطر إليك على أنك رجاس لا يكل للتجريدات (كالمعامل المكلف برج زجاج للشيميائي كل يوم.. المترجم). إنك، في رأي الجميع، منبت الصلة بالحياة، لاتعرف مسرات وعذابات البشر، منقطع لمكوث الأيديولوجية العقيم. وفي عالم طرح من الآن فصاعداً على الانجرار بحمية واحدة في القيم الروحية والمنتجات المصنعة، فإن ظل احتقار متزايد يلزم مصطلح الأيديولوجية نصه. وعلى الفور، تجد نفسك في موقف الدفاع. ويتعين عليك البدء بالبرهنة على أنك لست عديم القلب ولا عديم المشاعر، أمام أناس حرقهم تنظيم مشاعر

الآخرين. وبعد تقديم البرهان، فأنك تظل مشبوهاً كما كنت من قبل، لأنك لا تسجيب لآلات جلبتهم الموسيقية الحساسة. وما إن تكتمل حصاره الابتزاز والتزييف، فإن أية أيديولوجية جديدة بهذا الاسم، تهدو كما لو كانت تهدو لا يحتمل للتصالح الروحي عند البعض، وللطاقة البهلوانية عند البعض الآخر. وإنه لمن موجبات العبرة في هذا الصدد أن نرى الحاجين من إحسدى الأرثوذكسيات الذين كانوا، في بداياتها، يبدون استعراضاً لصرامة بوليسية أكثر مما هي فكرية، يتأخرون اليوم مع هوة الذرائع والتحايلات ومحترفي الأرئجال السياسي، في كره مشترك لكل نشاط نقدي ذهني، ناهيك حتى عن كل إخلاص لشئ جد عبثي كالعبادة.

ومن الأرثوذكسية الأكثر شراسة إلى التلاعبات السياسية الأقل احتراماً، يبدو الطريق سريع الانفتاح. ولكن إذا كانت الأرثوذكسية قد تسلى لها أن تؤذى، في الصراع اليومي، إلى ممارسات جد زلقة، ألا يعنى ذلك أن بعض الضمائر المستجزة لها، في استعاضتها عن ثقافة الأفكار بمبادئها لا أكثر ولا أقل، أي في استعاضتها عنها بطقس يستحيل إلى هذا

الحد أو ذلك على مناهج العقل السوية إدراك كله، قد تعلمت للتعلم بسعر زهيد، أولاً من كل نزاع يتعلق بالتفسير، ثم من كل تساؤل منار فيما يتعلق بخيار العمل الذي يجب الانتطاع به، والموقف الذي يجب اتخاذ؟ إن أحد المتأقسين من هذا الدوع من الأرثوذكسيات، جد السريعة فى الهبوط إلى الوحل، قد لخص لى، بلغة أسرة أجد نفسى مخفوعاً إلى نكلها هنا، القاعدة الذهنية لسوكة. لقد قال لى: «إننا، تحديداً لأن لدينا مبادئ جد راسخة، يمكننا أن نسمح لأنفسنا بكل شىء». فلأخذ حذرنا من ذلك. هذا ليس مزحة يمكننا التخلص منها بهزة من الكتف. إنه التحجيز الأمين والرائق عن حالة ذهنية جد عامة قوامها تمويل القوم الحبة والمحركة إلى قيم رمزية، إلى تركيز إخلاص طقمى لها وإلى اعتبارها غير قابلة لأن تلوث بالملوثات «الواقعية، الآتية، التى تعلق فوقها على مسافة جد عالية.

مشروع فريد كذلك الذى يستبدل فى إنفاذ مثل أعلى بمتحه أجمحة من الوحل! إن أى إنسان محفوع إلى التمسك بهذا المفهوم عن الحياة السياسية يجب عليه أن يرتب لنفسه ضميرين متميزين وغير متصلين، الأول مهمته أن يحافظ على المبادئ الدائمة وصورة الهدف النهائية فى نقائهما المزعوم، والثانى يشمل برعايته المتصامحة الشرطيات اليومية الهينة. أما هذا الفصل المستمر، هذا الطلاق الأبدى بين للتشاطبات المباشرة وعالم المبادئ السامية، يمكن عاترة على ذلك أن يعد التدمير الأخور عن الذهنية التركيبية، فذلك هو مايسمح بقياس احتمالات التضاؤل التى يعتبر الذكاء متواظفا فيها وضعية لها فى آن واحد.

الاحتقار - الذى يوحى به عن علم فى البداية، ثم المفوى رشبه الإجماعى - تجاه كل أيديولوجية مهمة بالبحث عن

شىء آخر غير فرص إلغاء ذلك أو فرص الاغتراب، إخضاع كل فكر لأول واقع قسام، الاخذال التعسفى إلى مضمون واحد لمفاهيم يصعب تركيبها الواحددة مع الأخصرى كالنوجمانية والأيدولوجية، الأرثوذكسية وللديماجوجية، تلك هى علامات للتشوى للمريع الذى لا يوقف عن للتافق والتحدد مفقداً البشر رشعهم حتى يتسنى له على نحو أفضل إقناعهم بأن يسلموا أنفسهم بأنفسهم، عن طوب خاطر، بالقبسامة، بوصفهم مواطنين حقيقيين، لواءد مامن أشكال الاستبداد الراجعة.

ومن فرط الاعتداء على الكلمات، من فرط التعاطب بمرونة اللغة، أمكن الوصول إلى حالة الانططاط العالى حيث يصل الشىء أو الشخص أو الفكرة إلى أن تكون فى آن واحد أو بالتتابع نفسها وتقبيضها. لقد كررت مراراً كلمة هذا المساعد لهتلر الذى كان يلوح بمسدسه عندما يسمع حديثاً عن الثقافة أو الذكاء. فى الحسرة! لماذا لا يجب للكلمات الأخرى التى تهم معجم البشر السياسى والاجتماعى ألا تتمتع للينة بدلالات لها مثل هذه للحدة؟ فما من كلمة ولا حتى كلمة «المسلم»، لكونها كفت منذ زمن طويل عن أن تكون مطمئنة، إلا وتستكبح خلفها مالا ندرى أية أهوال سرية، مالا ندرى أى عفن من عفن الكوارث. وإلى أن نتكشك، وفقاً للصيحة ديپس دو روجمون، «وزارة لمضى الكلمات»، فمن المهم أن نعطى من جديد جوهرها واضحا ومحددا للمصطلحات الأكثر تعرضا للإفساد، الأكثر تعرضا للاستهان من جانب استخدام أسمى.

الأيدولوجية ليست عقيدة. إنها نواة أفكار موجهة، حافزة، توجه الذهن لنكلها بشكل خاص تصفزه إلى التفكير، إلى أن يعى - عبر التطوير المستمر لعناصر الانطلاق هذه - حريته.

الأيدولوجية تبلى الفكر برسالة معينة، لنكلها بعيداً عن أن تلجم حركته الطبيعية، لاتفسد اللحظة واحدة استقلاله الثمين. وكل رسالة متعممة هى المواتية. وكل مساهمة أصيلة للفكر المكتسب، تكفل التشرب الضرورى والتواصل للرسالة الأيدولوجية. إن الفكرة يجب أن تكون محل تفكير من الجميع، وليس من فرد واحد. وهذا يجب للتضال ضد الأفكار الجاهزة - ضد الدينى الخانع من جانب ملايين الرعايا المسجدين لصيغ موضوعة سلفاً - أن يرتفع إلى ذروته. هنا يجب للمشاركة الواعية لكل فرد فى تطوير القيم الأيدولوجية أن تقف فى وجه سلب حرية الاختيار الفردية عن طريق حيل الإيهام العديدة أو تهديدات عصف الدولة العديدة. وإذا كنا نأسف لنوع الهرج والتلف الذى سقطت فيه أيديولوجيات العصر، فذلك بالتحديد لأننا نرى فى ذلك تراجماً جسماً للحرية فى شكلها الأسمى، الأكثر إبداعاً. إن مجتمعاً لا يوجد فيه غير موزين للأفكار - يحدد محدود وبخدمة محكمة - ومستهلكين للأفكار فى حالة سلبية شبه تدويمية، - مجتمعاً تكول فيه التبادلات الثقافية إلى تعضيرات معملية من جانب وإلى تهديدات طقسية للولاء وللحماس الاستغشائى، من الجانب الآخر، إن مجتمعاً كهذا السجم لن يكون، تحت مظاهر ربما تكون أكثر رحمة، لا أكثر ولا أقل بشاعة من التنظيم الهتلرى للبريدية.

وخلافا للمذاهب، وللتى يتمثل هدفها فى بلورة - ومن ثم تثبيت - رأى عام حول تظالمها، وهى نفسها جامدة وعظام فاقدة للحياة، فإن كل أيديولوجية إنما تسمع بدعوة ضمنية إلى تجاوزها هى نفسها. وليس هناك فى هذا الصمد من تدريب أفضل للذهن غير ذلك الذى يتألف من الهجوم الخفيف على التفاعات

الحدود، من التوسيع الذى لا يكل لاجالها البصرى، وعلى مدار مئات ومئات من السنين، جرب الزمن الحاجة المشدومة إلى الاحتكام خلف سلاسل لا نهاية لها من الخطوط المحصنة والتي شكل كل خط منها، في زمانه، خط الجهل الأعظم. لقد عاشت البشرية حتى الآن بشكل وحيد تقريباً في ظل إمبراطورية المعتقدات اللاعقلانية أى مثقفة. وفي كل مرة كان يحدث فيها فتح من فتوحات العقل الرامية إلى إكساب الإنسان حصنة متزايدة من الحرية، فإن قوى التقييد، المرتبطة للحظة، لم تكن تتأخر عن استعادة الساحة الضائعة أو عن تسريح الحماصات التحريرية، أو عن إقامة هياكل عبادة جديدة أو عن تحديث الأوثان القديمة، بكلمة واحدة، عن حبس منجزات العبقريّة الإنسانية في منظومة انضباط شمالي حيث لا تفعل غير أن تكريس بهيئتها العودة المتصلة إلى القهر. وهكذا ينشأ بين الإنسان والحرية عذاب لقاء قريب تارة بعد تارة أخرى. وهو عذاب حقيقى تسورارى فيه للحرية فى عين اللحظة التى يتبارى فيها كل شيء على تحقيق انتصارها فتحلّى المكان لبنيان استبدادى ما يلمع اسمها على مخضه مع ذلك كماركة مزيفة على سلمة مهريّة.

إن النضال المهادى للأيديولوجية لا يزرع إلا إلى نزع سلاح الذكاء، إلى تجريد من وظيفته التساوية، إلى تجريد على احترام حقائق مرتبة بشكل هرمى وصالحه حتى للنظام الجديد. ويدعوى التخلص من التأمّلات المجردة، وتحريك صوب عقائد جامدة بدائية، صوب تعاليم اجتماعية مرعبة حيث تأفل الكلمات الأكثر إثارة للحماسة تحت صريرات المطرقة.

سوف يكون العقل الأعلى للواقعيين هو تحويل الذكاء إلى نوع من

«صحيفة رسمية». فهل يفاضل المرء «الصحيفة الرسمية»؟ إن المرء يعرف عن طريقها مراسيم اليوم. بينما فى الشوارع وفى الساحات العامة، سوف تتكفل لإهيات مختارة بالمحافظة على شعور الاستحذارة المولّقى لدى الجماهير. ومن الذى يمكنه أن يجادل فى أن الاستعراضات فى الساحة الحمراء مسئولة عن جانب كبير من رسوخ النظام الستالينى؟ هكذا يخدم الواقعيون القلب والذهن بتقديم أصناف متكافئة لهما.. ويوم يهجر البشر الاستعراضات والأضرحة، سوف يتهمهم الواقعيون دون ريب بأنهم فقدوا قلوبهم، فى حين أنهم لن يكونوا قد فعلوا شيئاً غير الحفاظ على نبضاته لاستخدامها استخدماً أفضل.

إن الواقعية السياسية إنما تتأسس على صوغتين لا يوجد تكامل بينهما إلا من الناحية الظاهرية. يقول لنا الواقعيون: «كل الوسائل حسنة». ويضيفون فور ذلك: «يجب تعلم التكيف مع الظروف». إن التآمر الذى يجعل هاتين الحكمتين غير قابلتين للارتباط فيما بينهما، لن ينجح فى شد انتباه الواقعيين طويلاً. فالواقع أنه لا توجد بالنسبة لهؤلاء تناقضات نهائية، مثلاً لا توجد بالنسبة لهم تتأخرات عصبية على للتوفيق فيما بينهما. والشئ الوحيد المهم بالنسبة لهم هو القيام انطلاقاً من جوامع الكتم باستحداث قصفة ترمية مخصصة لتوفير أنسب حرية مناورة لهم. وعند اللزوم سوف يتخول المرء أنهم يقولون: «كل الوسائل حسنة لتكثيف الظروف». لكن تكثيف الظروف، بدلاً من مجرد التكيف معها، إنما يطوى على رغبة فى تغيير الواقع والضغط على العقبة لا الانجرار إلى التشكك وفق نموذجه.

إن الواقعيين يخافون المجهول. ودورهم ليس هو تغيير الواقع، بل مراعاة جانبهِ. وإلّا فأين سوف يكونون أكثر

ارتياحاً إن لم يكن فى واقع دى ومألوف يكافئهم بنجاحات من كل نوع، عن الاستقرار الذى يدين به لهم؟ وفى النهاية قد لا يكون من الأسهل أن نميز من، الواقع أم الواقعى، هو الذى قام بطوبيع الآخر. إلا أنه إذا ما فرض تغير جذرى ما نفسه، فإن كل شيء يصبح من جديد واضحاً تماماً. فعدلتك تكون، وكل الوسائل حسنة، من أجل إرجاء هذا التغير، من أجل إثبات عدم جدواه، وفى التحليل الأخير، من أجل سحق أنصاره، إن تفويض الأمر إلى الواقعى للاهتمام بتغيير الأوضاع، هو كتكتيف صبي يختم فى سيرك بشق طريق فى الغابة.!

كلاً، ليست الوسائل حسنة جميعها! فهناك بعض الوسائل، خاصة تلك التى يكسبها الواقعيون أكثر مما عداها، التى لا تعتبر حسنة إلا لحرف مسار اللداعى الطبيعى للأحداث ولإدخال انحراف على خطط العمل المرسومة بشكل يكفى معه هذا الانحراف عموماً لشل حركة قوى اللنبوض التى تندفع دون طائل إلى مفترق الطرق. وشأنها فى ذلك شأن الجراح العصبية على الالتئام، فإن الزوايا التى تفتحها «الانحرافات الواقعية» تصبح، عدد حد معين، عصبية على الالتئام من جديد. وذلك بقدر ما إن الواقعية تتألف من الإقامة فى الانحراف واعتباره لا حالة وسيطة بل حالة نهائية، وضعا فى ذاته، وهو وضع سوف يتعين على الواقعيين المزمع على بتره، بالأسلوب الوحشى إلى حد ما الذى كان يعاقبة عام ٩٣ (١٧) يبتكرون به للرؤوس.

وعندما يتحدث السياسيون الذين لا يهيون إلا بالحمايل على السماح بالانطلاق الحر لإرادة الشعبية، فلنكن واقعيين من أن هذا اللجوء إلى الشعب لا يشكل غير محاولة إضافية فى لعبتهم. والقاعدة للذلمة من جهة أخرى هى أن هؤلاء السياسيين لا يلجئون إلى الشعب

يقال إن السلطة مفسدة. هذا صحيح إلى حد معين. لكن الخوف من السلطة مفسد أكبر. إن هذا الخوف من السلطة، من سلطة لا يدبثون بها تحديدا إلا إلى فعل الجماهير المستقل، قد اجتاح على مدار سنوات أبرز ممثلي اليسار الأوروي وألقى بهم شيئا فشيئا في معسكر الراقعين والمحتالين. فما أكثر الفرص التي لاتعرض والتي أهدرت لمجرد أن هؤلاء التسعاء الذين استولى عليهم الذعر قد لوحوا للجماهير بتشخيصهم للمفسد: «إن الوضع لم يئضح بعدا»...

وهو مايعنى في كل تسع من عشر مرات أنه يجب تركه يئضح لحساب العدو. إن المرء لايفشى بسهولة من الخوف. لكنه قابل للشفاء ممن يروجونه. ولابد من إخراج الديالكتيكيين البواسل من حالة الهلع. وهو مايعنى أن التكاليفات الصادرة إليهم يجب، مع كل أشكال المراجعة الممكنة وقبل أن تتضح أوضاع، أن نطهيم من مسؤولياتهم.

بين زعماء الأحزاب الشعبية وزعماء الأحزاب الرجعية لا يوجد غير فاصل طفيف مصدرة أن خوف كل طرف منهما لا يستهدف هدفا ولحدا عاما. ففى اليمين، هناك الخوف من المبادئ لذاتها. وعلى اليسار، هناك الخوف من تطويقها.

الخوف من السلطة، الخوف من الأوضاع جد الناضجة ومن الوسائل جد المستقيمة، الخوف من الإفصاح عن الذات، الخوف من الرفض، - إن كوارث السنوات العشرين الأخيرة هذه قد ترتبت على تراكم جميع هذه العقارات. ولأن يجب للخروج من التليل، وذلك هو الشيء الأصعب. فعملا تعاد العيون على الظلمة، يعاد الذهن على الجهل، يعاد العقل على تقدم عبادة الأوثان، يعاد الإنسان الحر على الكوابح التي يسوغها سادته تحت الاسم اللطيف: «الانضباط المعقول دون إكراه».

لجماهير، فإن من حق هذه الأخيرة تماما أن تتزعج. فالمسألة كما هو واضح لا يمكن أن تكون غير مسألة فعل معين موجه في اتجاه معين. وقد نجح السياسيون حتى الآن مرات كثيرة فى تأطير فعل الجماهير، ولم تنجح الجماهير قط فى تأطير فعل السياسيين. وأولئك الذين يحلون الجماهير على الانقياد لهذا الرجل العظيم أو ذاك - «القائد للممكن الوحيد» - أو لهذا الحزب أو ذاك للمعارض إلى الانحطاط إلى حزب وحيد، وللعرين، الأول والأخر، فى التصرف على هوالهما فى الرغبات الشعبية، أولئك الذين يزعمون أنه سوف يسمح للشعب، من فرط الإخلاص بالرغم من كل شيء، بالتأثير على قرارات القائد أو الحزب، أولئك هم فى الحقيقة ناصحون غريبون، يمكن للمرء تماما أن ينظم من أفواههم فن تزوير التاريخ

الا أنه من غير الوارد، بسبب الخوف من استمالة المماسات الشعبية واستثمارها من جانب عملاء الرجعية، الارتداد إلى مآزق الاستكلاف. فالجماهير لها دور كبير، دور فائق، عليها لمية. لكنه دور مستقل. وفى كل مرة يلزم فيها مغاللتها من فوق مجر، يجرى للحدث لها عن تعلقها فى ميزان القوى السياسية.

وهذا التعلق حقيقى. والمسألة الجوهرية هى معرفة ما الذى يحركه.

إن فعل الجماهير المستقل - مع ما يلزمه من الرومانسية من أجل استعادة للوحدة الأخلاقية بين الغاية والوسائل، تلك الوحدة التى قسم عرلها السياسيون للواقعيين، - هذا الفعل المستقل يجب أن يتمكن من أن يسوى بالأرض الركام السريع من التحايلات وللحيل الذى نجازف، على المدى الطويل، بأن ندفن تحته دفن اللبهاء.

إلا عندما يتعرضون لخطر إزاحتهم على أبهى عصابة مناضة، أكثر براعة وأكثر ثراء فى التحايلات، وغالبا ما طرحت مسألة ما إذا كانت الجماهير مصلحة فى التجاوب مع ندابات ظرفية ونفعية من هذا النوع. ففى صفوف الكتاحدين، يوجد عدد من أساندة للواقعية يكاد يكون قريبا من عدد أقرانهم فى المعسكر اللئائى. ومن الغريب أن نرى هؤلاء الماكيافيليين ذوى الكاسكيات وهم يقولون بخفة عقد التحالفات الأكثر خطورة، والتصلالجات الأكثر مدعاة للحنن والأراسر السياسية الأقل استحقاقا للاستمسار. ومن عام ١٩٣٥ و١٩٣٩، فإن هذه التحايلات المضادة لطبائع الأموريين الشعب والمسالونات، بين المصنع والكيسة، قد أسهمت إسهاما بالغا فى تصيغ الطامير التى كانت لا تزال سلبية ومصادمية فى قارة أوروبية لم تكن محتلة بعد وإن كانت ناضجة بالفعل للاحتلال. وفى هذا السباق على الزنا السياسي، يبدأ المرء بخيانة مثله الأعلى مع الجار المقابل له، ثم ينهى إلى اقتسام أى سرير مع أى شريك.

إن الشعب يملك فى نفسه موارده الخاصة، بشره الخاصين، أدوات فضاله الخاصة، مفهومه الخاص عن السلطة. وهو ليس بحاجة إلى أن يستأجر من الباطن محترفين مستهكين بالفعل فى خدمة الآخر، لكى ينجزوا له مهمته الخاصة. كما أنه ليس بحاجة إلى أن يسلم طاقاته ورايته لمشايير إنقاذ السياسيين والأحزاب الذين ولتى مطالبهم وطالها الفساد على حد سواء، الأول من جرم الممارسة غير المحدودة للفساد، والأخيرة من جرم الممارسة غير المحدودة للمساومات.

وعندما تجد الجماهير نفسها مدعوة إلى الفعل من جانب شخصيات أو جماعات لا تدبثون ببقائها إلا لانحطام فعل

الملحق II

ألا تعجبون لجميع هذه التماثيل التي تقام في كل آن. لكل هذه الاحتفالات والتماسبات التي يجري الاحتفال بها في كل لحظة لأسماء للشوارع هذه التي يجري تغييرها دون أن يتسكن المرء تماما من معرفة السبب، لعدد العبريين من كل نوع والذين يجري تقديمهم لتأمين عبادة الشعب لهم؟

إن في كل هذه الحاجة إلى التبرجل والتي يجري إشباعها بلا توقف، نقاعة ما، وضاعة ما..

بول لوتو

(نوافل ريفي لفرانس، أول ديسمبر ١٩٢٨)

الملحق III

أولئك الذين لم يدركوا بعد أن الحرية لا يمكن أن تروى لأحد، بل يتوجب فقط على الجميع اقتناصها، ولا أنها «تعارض مع الضعف»، كما قال فوفنارج، أي تتعارض مع الأنانية والتفاهة وذهنية التحاليل، والوصولية والانتهازية والهرب من المسؤوليات، وبالجملة المزهوة وكسل الفكر، واحترام المال، والظيرة المشدقة، والخداع وتكلف الموالم التي تصنع كل ديماجوجية، وعبادة النجاح السهل والذي تجيء به الضعف، والخوف من الضربات، والخوف من الكلمات الواضحة، - باختصار، كل ما يميز الأخلاق السياسية لديمقراطياتنا للزعمة وأمزجة «جمهورها العظيم» التي ترعاها وتستغلها السليما والكتب الأريفة التي تطبع منها آلاف وآلاف من النسخ، والدعاية، أولئك الذين لم يدركوا بعد أن الحرية تعارض مع هذا كله، أولئك الذين لا يعرفون الجبهة على أنهم قد فهموا ذلك. أولئك لا يستحقون شيئا أفضل من هتلر.

دولوس دوروجمون

(مصلحة الشيطان، دار فالبيك، سولزبرج،

١٩٤٢، ١٩٧٤). ■

أولا وأساسا الأحزاب الفاشية المنيقة من الحرب. وهكذا فإن الناس قد وجدوا أنفسهم محوّلين عن حاجاتهم الفطرية ومجبرين إلى تيه من الفرييا المشوهة. وعلى سبيل المثال، فإنه إذا ما تشكل حزب لمحاربة الاشتراكية ولحمية مصالح الملك، فمن الواضح أنه سوف يرتدى قناع حزب «اجتماعي»، «ديمقراطي»، أو حتى «اشتراكي». وإذا ما وصف حزب ما نفسه بأنه «رايكاكي» (جذري)، فما لا جدال فيه أن المراد هو حزب بالغ الاعتدال. وإذا ما نشأ حزب جديد عن تقصام وقع في حزب قائم، فإنه سوف يسمى نفسه «حزب الوحدة». وإذا ما حصل حزب على تعليمات ودعم من الخارج، فيوسك أن تكون رافقا من أنه سوف يظهر في جميع المناسبات بأنه المدافع عن الاستقلال الوطني.

إن هذه الاسمية السياسية غالبا ما تعرض سخرية كشيخة على المسرح المعاصر. فعندما يجري إرسال قوات إلى بلد مدوق لمجرد المساعدة على استمرار الحرب الأهلية فيه، فإن هذه العملية الصغيرة تسمى، وأنتم لا تجهلون ذلك، «عدم تدخل». وعندما يجري إلقاء خصوم سياسيين مصيرهم «الضرب بالنار عند محاولة الفرار»، في السجن، فإن ذلك دائما هو من أجل تأمين حمايتهم. والمحكم السياسية التي لا هدف لها غير إرهاب الرأي العام، تسمى «محكم شعبية». وبرنامج التصليح تبرز في كل مكان بذريعة أن واجبها هو العمل على صون السلم. وإذا ما خذت تمهيدات، فلا تكاد توجد حاجة إلى توضيح أن ذلك إنما يحدث «لإنقاذ شرك».

اجنازو سولوي

(«مدرسة الديكتاتوريين»، جولان كيب، ١٩٣٦، لندن، من ١٩٤٠، ١٩٦٥).

يجب الخروج من الليل، والحال أنه لا بلاغة الخطباء ولا بطولة الشهداء بوسعهما مساعدتنا في ذلك. ففي الرد على ادعاء الأحزاب للحرى امتلاك مرجعية دوجمانية مطلقة، في رد هذه الأجهزة المتضخمة للمسلح بلا ضابط إلى حفلة من أمثال «الواقعيين» إلى حجم الإنسان، في تحويل الممارسة الفردية للقررات النقدية لا إلى عنصر اتهام في محاكمات عبثية للخراب وللخيانة، بل إلى شرط ضروري - إلى وضوح اجتماعي كامل لم يسبق نيله قط، في هذا الاتجاه وبهذا الثمن سوف يكون بالإمكان ارتسام خلاص أول.

لا بلاغة الخطباء، ولا بطولة الشهداء. بل امتلاك زمام وعي حر ومتهتك للمحرمات من جانب بشر ليسوا بحاجة بعد إلى شعاع أمام الغدر.

القاهرة، أواخر يوليو ١٩٤٤.

الملحق I

إن تشوش اللغات هو، في السياسة، واقع معلوم تماما. ومنذ سنوات عديدة، قامت السياسة بإخضاع اللغة لنظام مجنون ومخبول. وبرز بأبل هذا لا يرجع تاريخه إلى اليوم. لقد تركت السياسة نفسها عرضة للإصابة بغيروس معروف في تاريخ الفلسفة بسمى الاسمية. وقد تم اكتشاف الاسمية من جانب اللواقبين الذين برهوا على أن غالبية الأفكار والتعميمات التي غنت النقاش الفلسفي في زمانهم ليست غير كلمات، والحال أن فترة الاسمية السياسية لزمنا فيما بعد الحرب (العالمية الأولى) قد نجحت في إغراق البشرية في دوامة من المشكلات الزائفة التي يجري التعتيجز عنها بمصطلحات ملجسة وملحطة. إن جميع الأحزاب المتنازعة على السلطة مسئولة - كل فيما يخصه - عن هذا الوضع، ولكن

من هو السيد أراجون؟

ففى أى شيء يمكن لهذا الكلام أن يخص السيد أراجون؟

فى كل شيء.

فقراءة السيد أراجون، والدفاع عن قضيتيه سرية الفوز، وتوزيع كتبه سرية الرواج كل ذلك هو أيضا شكل من أشكال التأمين.

تأمين ضد الجهل بالشعر.

تأمين ضد انعدام القلب.

تأمين ضد إفراط المرء فى الولاء لـ «حماقات شبابه» الخاصة.

الشعر؟

من كل حذب وصوب - أو من كل حذب وصوب تقريبا - يسود الاتفاق على تأكيد أن السيد أراجون يقدم لنا الكلمة الأخيرة فى الشعر - أو الكلمة الأخيرة تقريبا، وإحالة أنه، بالرغم من كل شيء، قد تحدث عن السوربالية بشكل زائد عن الحد، وكما لو كان من أساتذتها! حتى لا يكلف المرء نفسه فى أن واحد مشقة ورجفة التصدى للشعر الحديث فى شخص ذلك الذى عرف السوربالية، ومارسها ثم تجاوزها بالطريقة التى يروق بها اليوم للمرء تجاوز الأشياء، أى

تبنيات المؤلف التى لا تشهد منها اليوم سوى للكثير، إنما تحدث أمام سحيفة حيث يصبح «الشعاع للشرق العظيم، السابق قابلا لأن يترجم أخيرا إلى سعر فى البورصة أو إلى صلوات ورعة معلقة فى ياله من مشروع «عشاء» سياسى «أخبر» جمعل ممكن اقتراحه على رسام موكب لصوره!

إن عددا من إيماءات «التضامن» التى كان من شأنها، قبل وقت غير بعيد، أن تستثير العجب، تنشر الآن بسخاء تحت كل السمعات للخيرية حيث يتدافع عالم لم يكن سخاؤه بهذه الدرجة من اللعوبة قط. ويمن أولئك الذين يتعارفون خلال ذلك، الأشخاص الطيرون جدا بالفعل، المغموسون بشكل يفوق المألوف، «إنها مجرد أقسام تأمين». ولم لا؟ وماذا لا تؤنى مثل هذه التأمينات، هى أيضا، ثمارها وترضى آمال وتوقعات طالبي للتأمين الأسخياء؟ ومن الذى قال إن مدحوب للتأمينات لن يكون، فى نهاية الأمر للشخصية الأكثر تمثيلا للعصر؟ إن الحاجة إلى أمان مغطى «قياسى» وإلى سلامة «قياسية» وإلى خط سياسى «قياسى»، لن تتأخر فى أن تجعل منه البطل المتواضع ولكن الحقيقى للأزمة الجديدة.

فإننا نحيا أزمة غريبة. أزمة يتسنى فيها للموجات كبرى على السطح أن تظهر بمظهر تحولات حقيقية فى الأعماق. حيث ينتهى للبعض دون طائل بالفكرة التى تتحدث عن حدوث تحولات مهمة فى الرأى فى حين أن الشيء الوحيد الذى يتحول، وفى اتجاه الانحطاط والفساد هذه المرة، هو الصرامة القديمة للمبادئ واليقظة القديمة للمدافعين عنها. ويهين المرء نفسه على أن جمهورا جديدا يهين بهذه الدرجة أو تلك من الإجماع مثلا أعلى حتى ذلك الحين غير مبال به أو معاديا له. إلا أنه إذا كان الأمر يتعلق بجمهور هو هو، فهل نحن على ثقة بأن الأمر يتعلق بالمثل الأعلى نفسه؟

سوف يقال إن الناس يتغيرون. بالتأكيد، بل إنهم يغطون ذلك عن طيب خاطر ما أن تتاح لهم إمكانية «الظهور بمظهر من يتغيرون». فالواقع أن وهم التغير يجذب كثيرين من بينهم التمزقات الكورنيالية بين مصالحهم وقناعاتهم. وشأنها فى ذلك تماما شأن تلك السياحات التى يقوم بها المرء دون أن يدرك مقصد، بالاختصار على ترك صور التدوير إما المتحركة تتعاقب أمام بصره، فإن بعض

بخيانتها. ومن بين المتحمسين الحاليين للسيد أراجون، نادرون جدا أولئك الذين يمكن نزهة روحية تسمح لهم بالعودة إلى عمل ما من أصالة الأولى ولو لمجرد التمكن على نحو أفضل من قياس المسافة التي تبعدنا عن الحسرات، والذلات، الأخرى الرائجة. نادرون هم أولئك الذين يعرفون وجرّد «فلاح باريس» و«بحث حول الأسلوب» اللذين يعتبران عمليّن متفجرين وناجزين تتأكد فيهما لا تزال بعد عشرين عاما من التفتقر - عبقريّة شعريّة هائلة إلى أبعد حد بكل وصاية وكل قيد خارجي على زخمها الخاص، على تحقيقها الطبيعي. ومن هذا الماضي المتقدّم، لم تعد هناك غير عبارات غامضة ونائية، كما لو كانت ذنبا يجري التكفير عنه إلى حد بعيد من خلال حسن السلوك و«أفادت» الطالب المعيدة. إن عودته إلى الثقافية، وإذاعته للقواعد المقررة، وبنافعه عن أكثر الحيل الشعريّة ذبولا وأقلها سوافاة للوثوب للحر للإلهام هي أيضا «جواز مرور» هي أيضا ذرائع للعب دور «الولد الشقي» ولتأمين فوزه بالاستحسان والتدليل بهذه الصفة وحدها.

إن الذين يخطون من «حسرة» كتابهم الفضل لا يجهلون وحسب أعمال شباب أراجون هذا نفسه، أو يعتبرون أراجون الآخر بل إنهم يجهلون أيضا في أغلب الأحيان عمل جيوم أبو الليثير الرابسي الذي، بما يتميز به من غزارة ونضارة، كان يربسه أن يعطيهم من التفتق افتكنا بثرثرات معبودهم الجديد المجهدة والعديدة البهجة.

وبالنسبة لأولئك الذين راعوا دائما الاستهانة بالحفاظ على الاتصال بالشعر، فإن أراجون الرائج يتخذ شكل

* نيب على التفتق، فآلات صام ملائكي وطوان قصيدة لأراجون ٢٠١.

مدرّب - سريع. فلا أهمية تذكر لمن سبقوه ولا أهمية تذكر لذلك الجزء من نفسه الذي يجده ويغفر منه اليوم، فقد أصبحت كلمته قرص للشفاء الشعري بامتياز. إن أراجون، على حد التقابل...، موعود بجميع أمارات الود، بجميع أمارات السلف. إنه يحيط المرء علما بما يجري، ويرجحه، وهو بكلمة غزل للنساء ومناعبة للصغار. فلتصوروا في إثر الدليل!

القلب؟

المرد، أكثر من ذي قبل، هو ألا يكون المرء صديق القلب. والحال إنه يبدو بشكل محدد أن أراجون قد أنسن الشعر للحديث. ولابد بالقل للشر الحديث أن يكون الشعر المقرّوه أقل من سواء عموما حتى يتسنى لأسطورة على هذه الدرجة من البلاء أن تكون جديدة بالاعتبار. ألا يمر كل (عمل) أبو الليثير، وأفضل ما عد إيلوار وكل (عمل) أندريه برتون وكل (عمل) جوليان جرك، ألا يمر قط بالقلب، ويقلب أكثر نقاء وخصوبة من قلب أراجون؟

إن ما يتلخص عند أراجون ليس هو القلب، بل الزغردة. وحتى حينما يظن أن عليه التحرك بلمسات، فإن أراجون لا يستطيع الإمساك عن أن يكون مبالغًا، عن الإشارة إشارة واضحة إلى ما يكفي للاستقرار في ضباب استحضاري، عن التذكير في كل لحظة بزمته كمحدث نعمة. محدث نعمة في الانفعالات العاطفية الكبيرة، محدث نعمة في زفرات اللحبيب المتكلفة وجد المؤثرة، محدث نعمة في ارتعاشات الشفاء وخفقات الرموش: إن أراجون قياسا إلى شعراء القلب الصادقين هو كالندابات قياسا إلى التعبير الصادق عن ضياع الأمل ونجاحه، وهو في المقام الأول نجاح استسهال ومجاملة للذات، إنما يرجع إلى الخمول الذهني لأولئك الذين، بالنسبة

لهم، يصبح فيون منسياً ويترقّل مجهولا تماما وأبو الليثير غير جدير بقراءة ولو سريعة. والحق أنه لا «أشهوة هولمير الجعيلة» ولا «الدسيديكاد»، ولا «أغنية المحبوب الذي أشقاه الحب» قد تمتعت قط بالعبئة الدعائية الموضوعة في خدمة أراجون. ولا مرء في أن ذلك إنما يرجع إلى أن «الديرة الإنسانية العميقة التي تنبثق من عمل أراجون» هي، قبل كل شيء، نبرة متكلفة، نبرة يتحمل هو مهمة رعايتها ويتحمل وكلام دعاوته مشقة كبيرة في إثبات صحتها... نبرة متكلفة؟ إن قصيدة جديدة تماما عنوانها «الوردة والخزامى، نشرتها صحيفة «الامارسيز» في عددها الصادر في ٢ سبتمبر ١٩٤٤، طبعة القاهرة، إنما تقدم في هذا الصدد برهانا غير متوقع. إن القصيدة التي تبدأ بهذه الأبيات:

ذلك الذي يؤمن بالسماء

وذلك الذي لا يؤمن بها

كلاهما متيمان بالجعيلة.

أسيرة الجنود...

لا جدال في أنها لا تدعى غير تصوير، ذي شكل غثالي إلى هذا الحد أو ذاك، للخط السياسي للحزب الذي يرتبط به الكاتب، أي الحزب الشيوعي الفرنسي. وكل نقد للقيمة الخاصة بهذا النص تصبح عديمة الجدوى، ما إن يقارنه المرء ببعض الأبيات التي كتبها أراجون في عام ١٩٣١، والتي كتبت، هي أيضا، لكي تكون مسابرة للخط. ويبدو أن هذه المقارنة البسيطة لآد لها من أن تكون كافية لحسم مسألة الصدق.

إلا أنه ليس بالإمكان إنهاء هذا الفصل الخاص بالقلب دون أن يعود إلى الألمان هذا أن أراجون لم يتردد قط في استخدام قلبه عند أصفائه الأعز، كلما سمح له ذلك بارتقاء درجة في هيراركية الوصولية.

فعلما سافر في نوفمبر ١٩٣٠ لتمثيل الحركة السورية في مؤتمر خاركيوف، كتب من هناك إلى صديقه أندريه بريتون: «إننا نعلم على ثققت في كل شيء» على ثققت أنت بالتحديد، للحدث باسمنا في خاركيوف . وبعد ذلك بأيام قلائل، أعلنت بريقة مشرقة: «هذا النجاح تام - أرجوان» . وبعد ذلك بأيام قلائل أيضا وقع أرجوان، مع جورج سادل، وثيقة علنية أعلنت فيها تنصلهما من كل الأعمال (السورية) ، وبالأخص من «النهيان الثاني للسورية» ، الذي كتبه أندريه بريتون . وهكذا فإن أرجوان، ممارسا بخفة متحمسة وخيانة الثقة المنوطة له والشهادة الزور، قد وصل إلى استعاز مكنة مستحارة في إدارة حزبه . ومن عام ١٩٣٧ إلى عام ١٩٣٩، عمل نوسا لتحرير الصحيفة اليومية الكبرى «سوسران» . وأقل ما يمكن للمرء قوله عن هذا الرجل المتعدد القلوب هو أنه قد تميز دائما بالاحود المؤدى إلى المغام.

محادثات الشباب؟

إن أرجوان بالنسبة لكثيرين ممن يملكون فكرة عمومية عن مساره الأخلاقي والسياسي، دون أن يكونوا على علم بخصائص انفعالاته المتعاقبة، إنما يصور أفضل من أي أحد آخر ما هو أبدي ومؤسف «من الخير أن يفتنى الشباب»! ففي مجتمع، ثم في حزب، مكرسين بكاملهما لتدوين وضبط سلوك أعضائهما، تعبر وظيفة المثقف المستأنس واحدة من الوظائف التي تتميز مكانتها وعائلتها المادي باستقرارهما الرابع. خاصة عندما يجبل المثقف، على غرار أرجوان، من استنفاذه هو قيمة خطابية في مؤتمر للكتاب. ألم يصرخ أرجوان في الرابع باعتزاز في المؤتمر الدولي الثاني للكتاب لإدخاله عن الثقافة، في باريس في ١٦ يوليو ١٩٣٧: «لقد خضعت محادثات شبابه. لقد كان من الجميل قول ذلك، على لسان المرء نفسه، مصطلحات تجارية. نعم أيها السيد أرجوان، إن لك

الحق مائة مرة في التعبير عن نفسك بهذه الطريقة، إنك، شأنك في ذلك شأن جميع من هم على شاكلتك، قد قمت بتجارة مريحة. لكك، خلافا لذلك، كنت سافلا سقالة لا تغتفر، عندما اجترأت، قور هذا الاعتراف، على وضع نفسك على مستوى واحد مع رامبو، لقد اجترأت على التهادن: ذلك يا رامبو أقول: إنني أعرف اليوم، كما كنت تقول، كيف أحیی الجمال» .

إن أرجوان، شأنه في ذلك شأن من هم على شاكلته في الفن، في الشعر، في السياسة، يستعبر الحاجة إلى تدوين شيء عظيم ما في سقوطه . وفي هذا الوقت الذي نهد فيه جميع الحيل الرائجة، فإن المغامرة الزاموية تنحط بالنسبة للمثقفين البورجوازيين الصغار إلى تدوين مريح في صالات تحرير صحافة اليسار . ومنذ ذلك للحظة، وفادقا لكل حس بالقياس ولكن وعي، فإن أحقر هؤلاء الموظفين، في إثر رئيسه، سوف يسمح لنفسه برفع للكلفة مع رامبو.

إن أرجوان، في اللحظة الزاهنة، لا يشد اهتماما لا كشاعر ولا كمنامتل بل أساسا كظاهرة اجتماعية. فأرجوان يرمز إلى أوج لفديعة المعاصرة، الاحتمال العاطفي الكبير الذي يكسب كل يوم أرضنا ثمينة على حساب صدق القلب واستقلال الحكم النقدي في آن واحد. إنه مستعرض للحب:

أحبك يا إزرا، أه يا مصدر شجنی،

أه يا مصدر عذابی

ومستعرض للحمية الوطنية:

أحبك يا فرنسای لأجل راسین ولأجل ديدرو،

لن نذهب بعد إلى الأحراش وموريس شوقاييه..

ومستعرض للأمل أو الكراهية، لا فرق، لكنه متواجد دائما لكي يستدر الأضانيول والإفلاسات والخينانات بطلاء من المؤثرات العاطفية. لأنه لا يجب أن

تنسى بشكل خاص أن خطاب ونصوص أرجوان قد لعبت، منذ أربعة عشر عاما، دور تأكيد غفائي لبيانات كالبديان التالي: «قبل عدة أسابيع، في مناقسة دولية رياضية، هزم الفريق الفرنسي هزيمة محزنة. وقد عم الاستياء كافرين من الفرنسيين. إن الشيوعيين الفرنسيين وشامرونهم شعورهم (كلمة موريس توريث في قاعدة وأجرام تقتلها مصحبة لومانيته في عندما الصادر في ١٣ أكتوبر ١٩٣٥) أي دور تأكيد غفائي لجميع تمركات وانقلابات مبادئ حزب حريص، هو أولمضاء على أن ينفذ إلى الأبد «محادثات شبابه»!

إن عدوى «الهمسات» وه عيون إزرا - إن لم لتحث عن مصوغات الأدب البطولية أو التفرامية المصنفة في ظل الكريملين - إنما تؤكد لنا الضرورة الملحة، الضرورة القورية للهوس نقدي، لانتفاض فكرى يكبح أخيرا هذا التراجع الرومي الجميل الذي تصبغ فيه أفضل طموحات زماننا. وفي هذه النهاية لعام ١٩٤٤، في هذا الفجر للانقصار الديمقراطي هل سيكون كثيرا على البشر أن ندعوهم إلى التفكير بأنفسهم، إلى التمرد على البشاعات الدعائية التي تخطب ودهم، إلى احترام قناعاتهم بعيدا عن الصورة التي يعرضها عليهم لشعورين، شعراء كانوا أم غير شعراء، وإلى أن يجهوا من استقلال رأيهم السلاح الفعال لسردهم التحريي...!

فلينظر لنا القارئ رفنا المناقشة فوق شخص أرجوان وكل ما يزم أنه يمله.

إننا نتعقد أن الساعة قد حانت لرفع كل نقاش إلى منتهاه، إلى تجاوزه في فعل قاس وصف لا يعود لغيا لكل تفكير تهديدي، بل بالأحرى تشويجا له في عالم الواقع.

(اشتركت في الترجمة:

(هدى حسين)

جورج حنين **كتابات**

هبة الرعب

الثامن من أغسطس ١٩٤٥ :

ق ليس هذا بحثاً، فالببحث لا يكتب عن سبق عمد وإصرار ويكافئ الإحتياطات الأدبية المتعارف عليها وحسب، بل هو يستلزم بالإضافة إلى ذلك حشداً للمراجع والمطويات ذات الطابع الإحصائي إلى هذا الحد أو ذاك وهو ما لا يسعى أن أضحي في سبيله بجوشان السخط والغضب الذي أملئ على هذا النص. ناهيك عن أن جمهور الأبحاث القديم، وقد كان كل تفكير ملي، إنما يجد لخطه اليوم في قراءة عديدين من «المختصرات، الترجمة وفي أفسار الدلائل المثيرة للمشاعر المختلفة، سواء كانت دسائس ديبلوماسية أم بوليسية، وإلى تقديمها له كل صباح، مع وجبة الإفطار، صحافة مرتبطة بجميع الحقاير.

ليس هذا بحثاً، وهو لا يتقن بأن يكون أقل من احتجاج. إنه شيء ملحوظ. شيء يهدف إلى استغراز الناس الفارقيين في الأكذوبة، إلى إصفاء معنى وغاية وأهمية متواصلة على تفرز عابر، على شعور وقى بالفتيان. فالقيم التي تحكم مفهومنا للحياة والتي تحفظ لنا، هذا وهناك، جزراً من الأمل وفسحات من الكرامة، يجري

تخريبها بشكل منهجي عن طريق أحداث يدعوننا، علاوة على ذلك، إلى أن نرى فيها انتصارنا، وإلى أن نرحب فيها بالتمهيد الأبدى الذي يمارسه تنين لا يكف البتة عن التهويز من موته. إلا أنه بقدر ما يتكرر المشهد، ألا ينهضكم التحول الذي يحدث في السمات المميزة للهلل؟ غير أن من ليسير عليكم أن تلاحظوا أن مارجرجس، عند كل جولة صراع جديدة، يتحول دون توقف أكثر فأكثر إلى اكتساب خصائص اللتين. وسرعان ما يكف مارجرجس عن أن يكون شيئاً غير نسخة بشعة من اللتين. وسرعان أيضاً ما يحاول اللتين المتدحلق إقناعنا، بضربة حرية، بأن إمبراطورية للشر قد سويت بالتراب!

إن الثامن من أغسطس سوف يظل في نظر البعض تاريخاً لا يغتفر. أحد موايد المار للكرى التي ضربها التاريخ. إن للسيف تتحدث بتلذذ عن آثار القنبلة الذرية، أداة للسجبال في المستقبل بين شعب وشعب. وتعلن نشرات الأخبار الإنذامية المسائية دخول الاتحاد السوفيويتي للحرب ضد أشلاء وخرائب اليابان. هذان حدثان، يتفاوت تعلقهما دون ريب، لكنهما يشتركان في الفظاعة ذاتها.

قبل عشر سنوات، وقف الرأي العام العالمي وقد اندابه الهلع لكى يمبر عن احتجاجه على استخدام غاز الخردل من جانب الطيارين الفاشيين الذين أطلقوا على أثيوبيا. وكان قصف قرية جبرينا، التي سوتها الأسراب الألمانية بالتراب في أسبانيا، كافياً لأن يجرى - في عالم كان لا يزال فخوراً بحريته - ملايين الضحايا الحية. وعندما مزقت القنابل الفاشية لندن، بدورها، كان واضعاً على أى جانب من الحريق تقع القمم التي يتوجت الدفاع عنها. ثم روي لنا كيف اكتوت هامبورج بالنار نفسها التي اكتوت بها لندن، وشرحوا لنا مآثر تقنية جديدة للقصف تدعى بـ «القصف الإشعاعي» والتي وعدت بفصله مناطق حضرية ضخمة بأن تعوى تصوية مؤكدة بالتراب. وليس في هذه الأساليب المتقدمة، هذه الحديثات الغافقة في مجال القتل، ما يمكنه الإعلام من شأن قضية الحرية، انتعاق الإنسان. ولقد كنا أكثر ميلاً من غبرنا، هذا وفي بريطانيا العظمى، وفي أمريكا، إلى اعتبارها بشعة بشاعة مختلف أشكال الوليل التي لبتدعها النازيون. ففي يوم من الأيام، يكون «التعطيف» عن طريق غارة من غارات الرعب من نصيب مدينة بأكملها. وفي

اليوم التالي، ويكون شاك الموت من نصب
محطة سكك حديدية يكس فيها آلاف
اللاجئين، وذلك بفضل جهاز تصوير
علمي متفوق. وهذه الأماب للإنسانية
تجبر فجأة مثيرة للشفرة، مع دخول
اللقطة الذرية ميدان الخدمة ومع قيام
القتادات الديمقراطية بإذاعة الشعب
الياباني فصافها جرعة واحدة! إذ ما
الأهمية التي يتمتع بها في الواقع اغتيال
عدة عشرات من الآلاف، أو عدة مئات
من الآلاف من المدنيين اليابانيين، عن
سبق عدم وإصرار. إن الجميع يعرفون أن
اليابانيين صفر ومزيد من الواقعة، صفر
أشرا. حيث يعتبر الصينيون صفرا
«أخبار»، ألم تكن شخصية لوست من
«مجرى الحرب»، بل هو الأميرال ويليام
هالساى: «إننا سنبينا إلى حرق وتشيط
هذه القرعة اليابانية البهيمة عبر كل
منطقة المحيط الهادى، وإننا لنضم
بفرحة لدى حرقهم ترقى تماما لذة
إغراقهم. إن هذه الكلمات الحماسية
والناكيدة فيما يتعلق بالفكرة التي يود
القادة العسكريون تكوينها عن الكرامة
الإنسانية، هذه الكلمات قد قيلت أمام أحد
معدى أحداث الساعة..

إن مارجرىس يتناول تناولوا زائنا
عن الحد. وهو يبدأ في الظهور أمامنا
بمظهر أدعى للفرز من مظهر التدين.

وردد المرحلة التي سافقتنا إليها
الظهورات السياسية والعربية الأخيرة،
فصلا لا غنى عنه التأكيد على أن
مشروعية أية قضية يجب أن تتحدد،
بشكل أساسى وبالأدلة الأولى، من
زاوية الوسائل التي تستخدمها. مما لا
غنى عنه، حرصا على القضايا التي لا
تزال تغامر بالافتراض بخير الإنسان، تحديد
جدول بالوسائل التي ليس من شأنها
طمس الغاية المنشودة. إن اللجوء إلى

للنمية في مواجهة منروزة عابرة، إنما
يترجم نفسه، في وقت قصير، إلى إدارة
للنمية. وسرعان ما يتكون لدى فريق
من المواطنين، طبع نيمى، - ولدى
الفريق الآخر، وسواس نيمى، ولو أرتمت
تحويل المناقشة صوب الغابات النهائية
التي يزعم كل واحد أنه يسعى إليها، فإن
المره سوف يستيقظ، وسوف يفشل
البسطة ومظهر السلم. وسوف يفشل الباب
بعد ذلك مرتين ولن يعبر عن نفسه إلا
بمباريات محسوبة ووفقا لحالة روحية
أصبحت ككديمية بصورة مفاجئة. إن
الوسيلة تنتقل إلى حالة الوسوسة. إنها
تضطر حياة أمة، وحياة كل إنسان إلى
شطرين. والشئ نفسه يحدث فيما يتعلق
بالوسائل الأخرى المخصصة للحد بهدف
التغلب عليه وتدميره إلى أقصى حد ولكن
التي يتدين - عند الانتصار - إنها قد
رفعت إلى مصاف تشوهات قروية،
عاهات ثقافية تجرى حمايتها بحداية منذ
تمردات العقل المعتملة، وهكذا فإن عبادة
صوابية الزعيم، والتعزز الجولوى
للمراتبات للزلفة، والتسلط على جميع
مصادر لقطومات وجميع وسائل النشر،
وللتظيم للمعمور لأكاذيب الدولة طوال
ساعات النهار والليل، والإرهاب البرولوى
للمنفذات ضد المواطنين للمحفظين ببقطة
وعوهم النسوية - كل ذلك يصبح أشكالا
محترقا بها اعترافا عاما للتقدم السامى
والاجتماعى، وإنه لعلى وجه التعهيد
ضد إجماع قوى كهذا على استمرار
الضلالات يجب أن نكرر على اقتضا، بلا
هوادة، الحقيقة الواضحة التالية:

إن البروليداري لا يمكنها أن تعلم
بالصعود بالجموع إلى الوسائل التي يتحذر
أصلوها باللجوء إليها. إن نوعا من
الافتراكية يدين بقيامه لمعجزات الدس،
والنميمة، والابتزاز السياسى والاحتفال
الأنثيولوجى، سوف نخسر للسوى في
أساسه بسبب وسائل لتحصاره ذاتها،

وسوف يكون الإنسان والشعوب مفرطة
في حسن الدية لو انتظرت منه شيئا غير
تغيير للديجايير.

في الثامن من أغسطس ١٩٤٥، بينما
كان لا يزال الجرح المفتوح في
هيروشيما، المدينة - الشهيدة التي وقع
عليها الاختيار لتجربة القنبلة الذرية
الأولى، وجهت روسيا سائلا إلى اليابان
طلعة للخدر الشهيرة في الظهر والتي
تعتمد برامة اختراعها إلى موسولوى.
ولابد أن هذا الأخير قد عذبه التقلب في
قبره وهو يرى في رفاة مصبور حقوق
المؤلف. ذلك أنهم لم يكتفوا بانتحال
مفاخره المأثورة، بل أرادوا إضافة
مساهمتهم التاريخية الخاصة. إن نص
إعلان الحرب السوفييتى بحملا علما في
الواقع بأن هذا الدخول في الحرب من
جانب الاتحاد السوفييتى لا يهدف إلا إلى
«إنهاء الحرب في أقرب وقت، وبالعاقلة
على الأرواح البشرية! دعوا جانبها
الوسائل المقيرة - هاكم إذن غاية في حد
ذاتها، غاية لا يمكن لأحد أن يجادل في
أن من الصعب أن يجد لنبلها مثيلا.
وعلى مدى قرون قادمة، سوف يجد
الشعراء النفايون السكاليون في منفوليا
للخارجية متحمسا للإسهاب في الحديث
عن الطابع السلمى والإنسانى لقرار
للمم.

إن الثامن من أغسطس ١٩٤٥ هو
أحد أحط للتاريخ في السيرة الإنسانية.

**عن الحروب العادلة وخطر
كسبها:**

قبل أن يدفع العالم إلى الانفصال منذ
الفاضية بعدة سنوات، استمر أوار مناقشات
حادة في صفوف الحركات اليسارية بين
اتباع المسألة المبدئية والصانين
الداعين إلى فضال حتى الموت ضد
الظفان. وكان من بين مشروعات التي
تعاود الظهور دائما في هذا التبادل الطويل

للأفكار والحجج، موضوع، المحروب العادلة. وقد اجتهد المسلمون لمبنيون، بمهارة لم تكن شريفة دائما، في إثبات أنه لا توجد حروب عادلة، وقد ذهبوا إلى أن الإلحاح بمكافحة الطغثان عن طريق الحرب إنما يعنى الاستسلام بملء الإرادة لطغثان جهاز عسكري يستحيل كبح جماحه، ولقروا بن استثنائية لا تعرف الرحمة، ولسياسيين حائزين لأكثر السلطات تمسقا ومطوبين بهذه الدرجة أو تلك من تقديم حساب عنها، ويقول لنا منظرو السياسة المبدئية، دون أن ينجحوا في إقناعنا، إن الحروب بصفتها هذه وفى حد ذاتها إنما تشكل طغثانا لا يقل عسفا عما تعرضون تفويضه بالجور إليها.

إنهم مخطئون. فهناك حروب عادلة. لكن ما يميز المحروب العادلة هو أنها لا تظل عادلة لوقت طويل.

لا نؤمن أن الحروب «العادلة»، إن كانت تنتج أشخاصا من طراز هوش ومن طراز مارسو، فإنها تنتج أيضا أشخاصا من طراز بونايرت، وهو ما يبعد، بالنسبة لها، طريقة شيطنانية بوجه خاص للكف عن أن تكون عادلة، لكن الحرب «العادلة»، من جهة أخرى، وفى غياب كل بونايرت عن الأفق، إنما تتميز بحملات قطع طريق عادية، من حيث إنها تفرض على من يحملون مسئوليتها إيقاضا ومقتضيات يصعب عليهم احتمالها، وللإبقاء على نقطة مشروع قائم على الحماسة الشعبية، لابد أن تكون لدى القيادات المسؤولة عن مسار الحرب الجرأة الراسخة على أن تترك للقوى المحركة التي تعتمد عليها طابعها المميز لجماهير متحركة، لجماهير فى سيورة سافرة وواعية بمعنى زخمها. لكن للقاعدة المسلحة عدد قادة للشعوب، بل وغالبا عدد أولئك الذين يبدو أنهم قد جاءوا مباشرة من خط التار أو من اجتماع فى مصنع. هى استخدام قتلهم

للمرابى فى إعادة القوى المحركة التي تفرض أمرها عليهم إلى الأطر التقليدية لهذا فى حالة حرب. وعندما أقول «الأطر التقليدية»، فإننى أعنى تجزئة الحقيقة، تجزئة الحماسة، تجزئة أمثال الأعلى، إننى أعنى الضبط المتخفف للقوى المحركة للأمة، بناء على أمر من أولئك الذين يخافون فى «حركة اليوم من انقلاب القذ. وهذه الأطر التقليدية - الأتمة البسيطة التي توضع على وجه هذه الحرب أو تلك لإخفاء مظهرها الأصلي ولجعلها مماثلة لجميع الحروب الأخرى - يمكن استعارتها من أرشيدات المتحف المصري تارة، ومن معارضات العنونة أخرى. وهذا يسمى: فى الحالة الأولى، «استلهم عبر الماضي»؛ وفى الحالة الأخيرة، «الاستفادة مما يملك إياه خصمك».

والحال أن هذا التفويه للجارى للقيم الحية، والذي يوافر الاستعداد دائما لتخلفه فى صيغ طبقية عنيفة كما فى كفن، هذا النقل لأساليب العدو وعاداته الخفية إلى معسكر العدالة، لا يقدم لنا سياق الحرب ضد الفاشية غير المزيد من الأمثلة له. وإننى لأتذكر بوضوح أن البلاغ السكري السوفييتي الأول قد اختتم بالإشارة إلى جندى ألماني، أشور إليه باسمه، لجأ إلى موقع روسي مسطحا أنه لا يريد حمل السلاح ضد دولة بروايدارية. والحال أن هذه العبارة وحدها فى البلاغ قد دوت، أمام التاريخ، دويا أقوى من دوى مائز المعتاد للحربى التي سبقها أو التي تلتها، فقد دلت، فوق قصص المعارك على أن إضاه الكانحين يطو ويحب أن يطو على انقسام الناس إلى جماعات عرقية وقومية. وفى ذلك يكمن الخير الذي يجب صوره بين الجميع. - الفتيحة القادرة على كسر الأطر المرسومة للحرب بين الأمم. إلا أنه قد أعيد جر وغواية الكاذبين، مرة أخرى، صوب هذه الأطر

للتقليدية. فبدلا من الإشادة بالأبطال للشعبين الروس والألمان الذين تلاقوا عبر التاريخ فى نصالات تصيرية واحدة، نجد أن أجهزة للدعاية السوفييتية سرعان ما تجد لذة فى هوس شائع لا يتفق منه غير رموز من أسوأ الرموز فى تاريخ روسيا. فقد عرف الأمير ألكسندر ليفسكى من جديد كل حالات المجد لأنه كان من ضمن حظه أن يتمكن فى عام ١٢٤٢ من إلحاق الهزيمة بفرسان الأخوية اللتيوتونية. وفى مقابل ذلك، جرى التقليل من شأن ذكرى بوجاتشيف وسيدكا رازين - المدافعين الأسطوريين عن القضية الفلاحية - لأنه قد روى أن هاتين الشخصيتين قد أنقذا سلطات زمانهما كثيرا من الهوان. وهكذا، فعندما تحدثت سبالتين فى السابع من نوفمبر ١٩٤١ إلى جنود الجيش الأحمر، نجد أنه قد ضرب لهم أمثلة سابقة غريبة لاستشارة حميتهم. لقد قال لهم: «فلتستلهموا مثل البولس من أجدادكم: ألكسندر ليفسكى، ديمتري دونسكى، كوزما مينين، ديمتري بوجارسكى، ألكسندر سرفوروف، ميخائيل كوتزوف».

والحال إن بطولة الأسلاف لم يكن لها، فى أى جيش، تأثير كبير على معنويات الجنود. إلا أنه فيما يتعلق بالأسلاف الذين حولهم سكان إلى أيقونات والذين قدموا إلى الجماهير لكى تحصنهم فى درع، فإنه لا يوجد بينهم سلف واحد لم يلب دورا رجحيا ومقيدا بالنفاس إلى نصالات الشعب الروسى من أجل التخلص من تماسه. أما أن يوجد حرص على حرق الشخصية البطولية للمدافعين عن الاتحاد السوفييتي صوب أسماء كهذه، فذلك هو ما يصيب بمرض الشيخوخة حربا وينتظر البض منها تحسين أحوال العالم.

«عدم وجود الأفضل...»

عندما يتعامل المرء عن الأسباب التي تقود إلى تحويل حرب «عائلة» إلى حرب عادية، إلى مجرد حرب، وبشكل أعم، عندما يتعامل عن الأسباب التي تحرم للجماهير من الإمسك بزمام للقضايا السامية التي تكوّن نفسها لها، فإنه سرعان ما يجد نفسه حبوساً في حلقة جنوبية. فالواقع، من ناحية، أن اتساع وتركيز الحياة الاقتصادية الحديثة قد جعل من كل حزب، ومن كل نقابة، ومن كل إدارة، أجهزة شبه شمولية تمشي في طريقها متخيلة عن تقها النوعي ولا ترجع للنسبة إلى الخلايا الفردية التي تتشكل منها. وهذه الأحزاب، وهذه النقابات، وهذه الإدارات الدلوانسية الحديثة يحميها من مناهج العقل النقدي (وكذلك من الغفقات الشعرية والتمردات القلبية) خمولها الوحيد ويزر السيادة، فهذه الأبنية الخبيثة تعمل بفضل إنسانية من نوع خاص تماماً، إنسانية مؤلفة من المفلتطين. وحتى يسمح للمرء بتقديم الاقتراح في ختام مؤتمر حزبي من أحزاب اليسار يسمح بدرجة ما من درجات تبادل الآراء، لا بد من سعة من المناورات العرجة للغاية عبر متابعة من الأمانات ومن اللجان التي تذكر على نحو يثير الالتباس بالغاز المحكمة التي يصعب الوصول إليها حيث يسمح كافكا. في «القنصية» - بارتفاف صورة عذائنا للمعركة أبداً. وإذا ما أمكن التغلب بشكل مؤات على هذه السعن التجريبية، إذا لم تتوصل أية خطرة زائفة إلى معارضة طرح الاقتراح، فمعها لا شك فيه أن هدفه سوف يطس طمعا كافياً بحيث يكف عن استنارة ما هو أكثر من اهتمام استرجاعي وما يشبه الرثاء لأولئك الذين غامروا بتأييده.

ومن ناحية أخرى، فإن للمواطنين الأكتياف والانشطاء، ويدرجه أفضل،

الجنون الإمبريالي المسيطر على أمثال هنتر. ولحال لنا ذرى اليوم أن الموضوع يشار بشكل مختلف تماماً ومن زاوية المنفعة القومية وحدها، إذ تنان قوة من القوى: إن هذا المبدأ نافع لي تماماً وأرد أن يكون من نصيبي، وإذا ما اعترض عليها بأن هذا المبدأ كان على الدولم جزءاً من وحدة قومية أخرى، فإنها سوف ترد بأن ذلك محتمل، لكنها تحتاج إليه لاحتياجا شديداً وأن انتصارها يمنحها للحق في هذا الاختلاس الصغير. ولحال إن الأمر لا يخص من لا يخص من الآن فصاعداً مبداء أو مبدية معزولة، بل مجموعات شاسعة من الأراضي التي أصبحت محركة وجاهرة تماماً لتغيير المالك بين عشية وضحاها.

أما نقل السكان فقد كان هو الآخر عملية وحشية لا تسمح لنفسها باللجوء إليها سوى أنظمة العنف. ولحال إنه يجري للظن اليوم في هذه التحولات على نطاق ليس أقل من نطاق حملات النازية السوداء، وهذا، أدع الكلام للويس كلير، أحد المرشحين الرئيسيين لـ «بوليفسكو» الأمريكية والذي تساعدنا قوة غضبه على الشعور بأننا لا نزال أحياء:

«يجري نقل الشعوب كالماشية، إذا ما أعطوهموني ٥٠٠,٠٠٠ من «الألمان» السويديت، فسوف أكون مستعداً لأن أعيد لكم عدداً مساوياً من سكان السويدول، وربما أمكن لنا مبادلة عدد من الألمان بالآلات ومعدات. لقد أطلق هنتر، هنا أيضاً، آلياً بسبيلها إلى أن تكسب أبعاداً مثقلة... إن التهور الذي تتنازع به القوى المنتصرة على السلعة الوحيدة، التي لا تزال، رغم تحسينات التقنية، السلعة المطلوبة أكثر مما في أي وقت مضى - عمل للجد - هو شيء عاجز حقاً.» (٦)

لقد تم كسب حرب. ولكن هل من المؤكد بالمثل أن هنتر قد خسر حربه؟

وكان لا بد للنتمة من أن تكون على مستوى هذه الهندية. فقد جرب بحث ألكسندر نيفسكي إلى تعديل تاريخ ثمانية قرون من التاريخ الأوربي. وعندما لجأ ستالين إلى الاستعارة من العدو بعد أن استعمر من الماضي، فإنه قد طرح في مواجهة النظرية للهارية الخاصة بعبئة أوروبا ضد الزحف الآسيوي عودة خالصة وبسطة إلى أسفح صور الجامعة السلافية. ولحال أن مناقشات مختلف مؤتمرات الجامعة السلافية التي نظمت خلال هذه الحرب، بمبادرة من موسكو، لم تثر غير نفور للذكاء في ذلك شأن إذاعات راديو برلين.

إن تطور أوروبا الطويل ما عاد يبدو غير سحر لا تقاسمات عنصرية. - موضوعاً للزاع متجدد أبداً بين السلاف والجيرمان. وقد كرس مؤتمر الجامعة السلافية الأخيرة (صوفيا، فبراير ١٩٤٥) وجود كتلة سلافية وأرلة لاتحاد تأكد عبر قرون من المعارك ويرجع إلى انتصار جروفالد (١٤١٠) الذي أحرزته الجيوش السلافية الموحدة ضد الجيرمان. وهكذا انتهينا إلى انقضاء كتلة ضد كتلة، جلس ضد جلس، جنون ضد جنون! وهكذا فإن الحروب «العائلة» لا تصمد طويلاً أمام العدوى الشائنة للأفكار التي يروج منها أن تستأصل شأفته (٧).

إنني أشول إننا نشهد الآن تغفلاً للسلوك السياسي الهتلري في صفوف الديمقراطية. وهذا التغفل لا يثير استكثار أحد تقريباً، إن كثيرين من الناس يجدون فيه مفتعهم الصاندة وراحتهم الأدبية. وهذا التغفل ينتشر في جميع الصحف، وفي جميع الأخبار التي تصفنا عن المصير الذي يستمدون لرسمة للعالم. وعلى سبيل المثال، فإن ضم الأراضي دون موافقة السكان المسبقة كان يعتبر بشكل عام عدواناً على القانون، ينبع من

الأفراد الذين يتمسكون بمكانة ثقافية معينة، والذين سوف يحاولون للتدخل بهدف تصحيح توجه حزب، أو نقابة أو حكومة، يدركون جيدا أن هذه الأجهزة المختلفة لديها الوسائل لكي تنسج حولهم شركا قاتلا. شركا من الصمت الذى إن يتأخر عن عزلهم عن الحياة العامة برمتها. وشرك الصمت هذا مضروب دوما على عدد من أروع عقول المجتمع السوفياتى.. من الكتاب، والطباء، والصحفيين والمناضلين؛ وهو يحاصر بشكل متزايد، فى أوروبا وأمريكا، عقولا أخرى، مقاومة وثقبة، عاشقة دونما حد للحرية...

وهناك ما هو أسوأ بالنسبة إلى الإنسان المحاصر من أن يفقد سيطرته على الأجهزة التى تمثله وتحتصرف باسمه، ذلك هو الاستسلام لهذا الفقد. وهو استسلام يبيته لنا علامات لاحصر لها وصارخة لاستسلام مئزره. فى الحرب كما فى السلم. فى الشرف المائد لأشخاص موهوبين، مثقفين ومدفوعين إلى اللص، ومن ثم مستغربين فى هزيمتهم الخاصة، هذا الاستسلام يعبر عن نفسه بثلاث كلمات: «عدم وجود الأفضل...»

فلماذا ما انضم للمرء إلى الحزب الشيوعى (أو أى حزب آخر...) دون أن يكون متأكدا تماما من سياسته الحالية وسياسته فى المستقبل، فإن ذلك بسبب «عدم وجود الأفضل».... وإذا ما انتهى المرء بالتكيف مع إعادة انقسام المناطق، والى يعترف بأنها إن تولب للمرة ولا الرخاء للشعب، فمرجع ذلك هو عدم وجود الأفضل... وإذا ما صوت المرء لصالح مرشح يفرض جانبه الأخلاقى القفرز ويتبدو صلابته السياسية مشكوكا فيها، فمرجع ذلك هو «عدم وجود الأفضل». وإذا ما اشترك المرء فى صحيفة تنمى طراعية بحرصها على الحقيقة من أجل اعتبارات إعلانية أو تجارية، فمرجع ذلك «عدم وجود الأفضل»...

وتلك المرأة التى يقبلها المرء منقبضا وهو يغمغم بإيمانات أبدية: «عدم وجود للأفضل، وتلك السيدة التى يفر المرء فيها مطأطأ الرأس لخصم ساحة من الوجود على الأرض: «عدم وجود للأفضل». وذلك للكتاب الذى يركز عليه المرء لأنه قد نال جائزة، بينما يدعو كل ذاق إلى استفراغ محتواه: «عدم وجود للأفضل». وذلك الرئيس الجليل الذى يهرع المرء إلى عيادته متألما وقد تشعب به برنامج جلاله للثقى: «عدم وجود للأفضل»..

إن «عدم وجود الأفضل» يصبح استثمارا، فلسفة، حالة أخلية، سياء، نزوة، دليل براوة مسبقا زلقا من ارتكاب جريمة، صلاة، سلاحا، مومسا، شهقة أو زفرة، قاعة لانتظار، فريرة، فن تصدق على الذات، بوصلة للمرء فى المكان، شاهد قبر، ٨ أغسطس ١٩٤٥،...

إن شخصين، متجاورين فكريا، يسعما من ثم أن يتهدما فيما أن لديهما مفهوما واحدا عن «الأفضل»، وهذا «الأفضل» ينقسم، فإنهما يردنان إلى طريقتين متناقضتين فى الوجود التحويضى، إلى نسقين من المعتقدات والإيماءات المتناقضة عن «الأفضل»، المشترك، وإن لم تكن متلاقية من الجهة نفسها.

وهكذا، فمن مقاربات إلى مقاربات. ومن استماضات، يجد المرء نفسه مدفوعا، دون أن يشعر، ويأذب، نحو ما لا يدرك المرء أى ركن حقير تنمو فيه البراغيث... إن المرء يفرغ، ولكن من باب السهر. ليس ذلك سحبا، إنه منزل.... والدنيا أكثر من ليلة واحدة... وعلى البعد، تصغر قطرات مؤنثة بالرحيل... ويحب على المرء أن يصبح وأن يستلطف حرسا وهميين... وغدا صباحا، أين سيكون المرء بالنسبة إلى نفسه؟ هل مستمحمون له بمجرد المرور؟ نعم، بلا شك، سوف يسمعون لكم بالهرب، بأن

تبوا لكم فى الكونغو حياة ثانية... حياة مبنية على أوتاد فوق المستنقعات بينما يوجد، فى الظل، السرطان الظافر نفسه حيث تتصالح قوى المال والهلع المريع من الحرية...

حق الرعب

إن كل شئ يجرى، منذ قرنين، وكان كل تذرع بالحرية، كل انتفاضة مميزة باسمها، تنول إلى أن تخرج نفسها - عبر الأجهزة السياسية والدولانية المبنية أكثر من هذه الانتفاضات - إلى تزايد فى القواعد الكاذبة التى يدن لها جيلا جديدا من الموصوعين مطلقا منها الجرة الهائجة نفسها التى انطلق منها الجيل السابق، سوف يخبز، اليوم، خارجا على القائلون أو أنه، على الأقل، سوف يجبر بسرعة على التسول.

كل شئ يجرى وكأن الإنسان لم يبحث، فى هذه السلسلة الطويلة من التموجات سبلة الحظ، إلا عن شكل معين للأمن فى الرعب. وبين لنا عمل إيريك فروم اللاذع والقياسى الخوف من الحرية - إلى أية درجة يخشى الإنسان مواجهة الحرية، إلى أية درجة يشرب بفارغ الصبر للتهرب من المسئوليات التى تفرضها عليه، إلى أية درجة - فى الظروف الحالية للفوضى - تعد الرمادية، والعمامة وعدم تسمية الأشياء بأسمائها ملاذات مشهودة ضد إغراء الحرية.

ولإى هذا الاستعداد الفردى للكان الذى جوهر تعقود العالم الذى يراوده، تقديم الأجهزة الجماعية الضخمة مساهمة حاسمة. لقد حدثت، بالصرامة المطلية، هذا الحد الأدنى البائس من المراقف الإنسانية التى لا يسمح بتخطيها إلا بمخاطرات وأعباء الانتهاك. وبوسع المواطن الصالح أن يشتري نوعا عصفافا ماحلت القنبلة الذرية تدميه..

إن علامات الرعب المتصاعدة واضحة. وأولها حدة هو المحر التدريجي لحق للجوء السياسي. إنها فكرة سيئة أن يكون المرء لاجئاً سياسياً، من جراء هذه الأزمنة التي تقتل... ومنذ عام ١٩٣٠، طورد ليون تروتسكي، كما لو كان خنزيراً برياً، عبر كل القارة الأوروبية، من تركيا إلى اللويدج عبر باريس، ثم جاءت فيشي التي قامت دون أي فائدة بتحويله إلى إيطاليا، وبرايتشايد إلى ألمانيا وكامبانيون إلى أسبانيا. لقد أخفقت فيشي ولكن دون أن يخفى هذا الكره المستمر لدى السلطات. ديمقراطية أو غير ديمقراطية - للاجئ السياسي، الأثر الأخير والجميل للعدو الإنساني.

ومن علامات الرعب أيضاً، للتحول المنظم للكاكديون والذي لاشك في أنه يبلغ النهاية مع هزيمة النازية. ويتكفل الاقتصاديون بحساب المردود المتزايد للقطيع المقدم لهم كمادة تجريبية. والمؤشرات الدولية بحاجة إلى رسوم بيانية تتساعد خطوطها ومن علامات الرعب ابتلاعه آلاف البشر في ليلة لا يتكشف فيها شيء. لقد رحلوا دون أن يتحركوا عدواناً. لأن هناك غابة يتعين قطع أشجارها على شفاف البحر الأبيض. لوحد الهواة!

ومن دواعي الأسف الأخيرة أن المرء يشهد، في المجال الذي تمكن دائماً من الإفلات من ضغوط النظم المتسعة في الماضي، في مجال الفكر الصمدى، مجال الفكر السياسي، الذي كان لا يزال حتى البارحة رسولاً للأمل، تنقيا غريباً مع الانضباط الرخى والباطل الذي يرتسم تحت بصرياً. ويشهد على ذلك لجبن المخرج لمجلة مثل «الأسبوع»، والتي كانت تعبر، قبل الحرب، عن حب مفكر للمعرفة فيما يتعلق بكافة أشكال المصيرورة العلمية والاجتماعية، وكانت تغير بعض

متسائل مشكلات جوهرية كانت قد طرحتها بالفعل للشيخوخة العامة لمجتمع لا يتسامح بالمرّة مع معاندة الناس في الوصول إلى الشيخوخة معه. إن الأسماء الكبيرة التي ترعى «الأسبوع» لم تعد ترعى، في عام ١٩٤٥، غير توفيق صيغ استاتيكية ومحكمات عقلية محبطة. إن المرء يجد نفسه في حضرة مجلة يبدو أن مهمتها هي أن تقول لنا إن الفكر الماركسي قد وصل إلى الركود، فهو يحول اليوم إلى قوة بدلا من أن تختبئ على الكابوس المعاصر، وبدلا من أن ترسم درويها المضيلة الهادية، تدع هذا الكابوس يتربس في قارورة أمان معاملة، حيث لا يجب الخوف في الوقت الحاضر من أي انفصال متفجر بين اللقائل للحياة وغير اللقائل للحياة، بين ما هو محرك وما هو موطئ، بين ما يتميز بالحالية وما فقد الأهلية. ومن ناحية أخرى، ألا نرى أن أراجون يلج، في مقال مدو، على سحب كتب السيد شارل مورا من مكتبات فرنسا. يبدو أن صاحب دعوة كهذه لا يأخذ بعين الاعتبار أنه يرتكب بذلك عملا من أعمال الانهزامية قياسا إلى ما يجب أن تكون عليه قوة جاذبية رسالته السياسية هو. ويجب علينا أن نؤمن أن مورا وهو نفسه يحتلان موقعين يناظر أحدهما الآخر، ولما كانا قد تخليا عن الانفصال أحدهما عن الآخر بالاحتكام إلى الحق، فإنهما قد وضعنا نفسيهما، للواحد بعد الآخر، رهن تحكيم رجال للشرطة الذي لا يلو. وهكذا فإن الرعب عندما لا يعمل جهارا، فإنه يظل على الدوام كامنا، على سطح الجلد، مستعدا لتلبية للدعاء الأول، النداء الأول لأحد رعاياه للخلاص.

أما فيما يتعلق بالأفراد القرويين - خاصة بعض فئات المثقفين والكتاب الذين لا يزالون غير مستعدين لقبول

العيش وفق الفسار السائد - فإنهم هم أيضا، تتخطفهم رياح الرعب. إن أمنهم الوحيد هو قلب مسار هذه الرياح، أي أن يمارسوا، هم، الرعب، إن من يستولى على مخيلتهم ليس جيداً أو بريئاً، بل لورانس الجزيرة العربية ومارلو الفترة الصوفية. وبالنسبة لمعظمهم، فإنهم قد أحبوا هذه الحرب لأنها قد سمحت لهم بالتصرف حسب الأصول مع أنفسهم عن طريق قلب قطار، أو نصف جسر قبل العودة إلى بيوتهم، إلى عشيقاتهم المذهبات وإلى روتينهم اليومي الأمين والذي يتمثل في تربية حكايات مؤثرة. إن المثقف المعاصر لا يطلب، من حيث الجوهر، بقشيشاً آخر، من عالم لم يعد لديه شرف لرفضه، غير أن يمثل، ولو في فصل واحد، دور مفامر على هامش الكل، غير أن يستعيد بهذه الخدمة المتبادلة مع نداء باطني جانباً من الزخم الذي حرّمه منه للحياة الاجتماعية.

ذراع الفرملة

في هذا الانزلاق الجماعي صوب حالة أمن في الرعب، من الذي سوف يصرك ذراع الفرملة؟ من الذي يحكم بالصدل على ذلك الذي اعتاد الناس اعتباره حقا لهم في الرعب وشيئا يكاد يكون تنويجا طبيا لطموحاتهم القديمة في الحرية؟

من المؤكد أنه ليس حزبا سياسيا، ولا أية منظمة من المنظمات القموية المكلفة بحراسة الإنسان. ليس حزبا، ولكن ربما فصيحة جديدة من الأنصار المتواضعين الذين سوف يهجون طرق التحريض الكلاسيكية ويلجئون إلى اجترار مآثر اضطراب مثالية إلى أعلى درجة. لقد تملى كثرين أن تتكمن حركة المقاومة في أوروبا من أن تحدث أخيرا ثغرة في المآزق السياسي والاجتماعي لمعصرنا. وكانت الأحزاب الجماهيرية الكبيرة هي

أول من تمس هذا الخطر. ماذا، هل يستعدون للاستغناء عن خدماتها؟ هل تتجرأ الإرادة الشعبية الآن على الاستغناء عن الوسيط؟ كان الإنزال قصير الأجل. ومثلما جرى على وجه السرعة مبعج القوى العسكرية للمقاومة في الأطر الداعمة للجيش.. فإن قولها السياسية لن تتأخر، مع امتزاج الغزل بالنس، عن الصودة إلى فتح الأحزاب الكبيرة.. إن الحدث.. كحدث أقول العادة.. قد اكتمل. لكن شيئا آخر يصبح ممكنا، بل يصبح الشيء الممكن الوحيد، إن عصر حرب المقاومة السياسية يبدأ ونحوها يجب أن تتجه أرصدتنا من الثقة والحماسة.

ومما لا شك فيه أنه ليس من السهل إعلان الشكل الذي سوف تتخذه حرب المقاومة هذه والمآل التي لا مفر من أن تتميزها. على أن يوسع أفقنا أن يعتبر الموقف المستقل استقلالاً شجاعاً والذي يتخذه كامب.. و.. على أصعدة أخرى، بريخون، كلاس، روجمون.. مؤشراً بالنسبة للمستقبل. إن جهاز الرعب لا يزال بعيداً عن أن يكون خالياً من الترددات ومن الانشغالات. ولذا فعندما يكون هذا الجهاز أكثر تهديداً ويقدر تهديداته المجددة يجب أن تهب روح الرافض لدينا، كل ما في العالم، في لحظة معينة، من بشر في حالة رفض. وأن يحدث ذلك بشكل مدو وأن يرسم ذلك على شكل أمثلة مثيرة للقلق في وجدان الجماهير وأن يتقل ذلك وينشر عبر السبب البشري الواسع، من خلال آثار عظمة معينة!

عند هذه اللحظة، أسمع لنفجار الاستبزازات القاتلة: «ماخطر! إنك تسعى إلى الإسماء إلى الأحزاب السياسية، إلى تقويض هيبتها، إلى التشهير بعملها». ومن ثم فإنك تواصل العمل الخبيث لغاشي ماقبل وما بعد الغاشية هؤلاء، الذين يثرون الشبهات

حول كل أدوات الفلاس والتقدم والواقع أنني لا أوصل شيئا، ولا أرغب في مواصلة شيء غير منطقي محين للحرية. إن الظاهرة الغاشية، منظرا إليها من زاوية تطور الأحزاب، لم تساعد إلا على أن تجعل بشكل حاسم تطور الجذلم المعنوي والمادي الذي يصيب المؤسسات اليسارية القوية التي يصنع فيها صوت الجماهير بالسهولة نفسها تقريبا التي يصنع بها فيها صوت الأفراد. إن الهدف الأخير لحرب المقاومة للذلة الآن ليس هو القضاء على الأحزاب لحساب نسق جديد ما لممارسة الحياة السياسية. بل هو تجريد الأحزاب من احتكار الفكر الاجتماعي الذي يهدم في لجائنها الدراسية، إنه تجريدنا، في المجال الأيديولوجي من حق المبادرة الذي تتمسك به خاصة وإنها عازمة تماما على ألا تستفيد به إلا الاستفادة الأكثر خسة، الأكثر خبثا. إن المسألة هي، لتدارك المشكلة قدر الإمكان، اختزال الأحزاب إلى حالة متفتحة خالصة فيما يتعلق ببلورة الأفكار وبحركتها العامة، وحالة إدارية خالصة فيما يتعلق بتنفيذ هذه الأفكار وباختصار، المسألة هي دفع الأحزاب إلى الاعتراف بالبور الأيديولوجية التي تنشأ خارجها وإلى أن توجه نحو الفل المعلى كل شيء صالح يتدفق من الجيشان الذي يحاط بالزعامة على هذا النحو. على أنه لا بد من العذر: فالمحالة الموضوعية للأحزاب قد تغيرت تغيرا ملحوظا منذ عشرين سنة. إنها تحول كلها إلى أن تصبح أجهزة شبه دوائية، ملحقات للدولة. وعين فكرة - وظيفة - الحزب المعارض تكاثر تأثيرا قاتلا بهذا التغير. ففي إنجلترا، وفي الولايات المتحدة، وفي فرنسا، وفي بلجيكا، غالبا ما تكون المعارضة متضامنة مع السلطات، بحيث إنها لا تشكل عدوا لها. ولابد أن تتطابق مع هذه

القاعدة الجديدة للأحزاب للزمات أكثر وضوحا على الدوام بالنسبة إلى فئائلي الفكر. وأول هذه الالتزامات هو تحويل الأنشطة الأيديولوجية إلى بور غربية عن تقنيات الأحزاب وعن إدراجها التدريجي في أطر الدولة: لكن الشيء الأهم هو أن حرب المقاومة هذه لن يكون لها تأثير متواصل إلا بقدر ما تتمكن من أن تشجع، في نضالها ضد البراجماتية البيروقراطية للأحزاب، سباحة في تيارات اليوتوبيا الزكية، وتجديد التآمل الطوبائي بكل ما يستوجبه مما هو مثالي ومفرح.

لقد كان بوسعا، قبل عشر سنوات من ذلك، أن نأخذ كشعار لشدة القوى كلمات نيكولا بوخارين، المفكر قبل الأخير بين مفكري الاشتراكية الكبار:

«إن تحليلا لمجريات الأمور الواقعية يدفعنا إلى أن نستشف، ليس موت المجتمع، بل موت شكله التاريخي الفطرس والتقالا حتميا إلى التجمع الاشتراكي، لنقل بدأ بالفعل، لنقل نحو هيكل اجتماعي أرقى. ولا يتقل الأمر بمجرد انتقال إلى أسلوب أرقى للحياة. وإنما أرقى على وجه التحديد من الأسلوب الذي هو اليوم أسلوبها. فهل يمكن الكلام عن ذلك الشكل الاجتماعي الأرقى بوجه عام؟ أن يجرنا ذلك صوب الذاتية؟ وهل يمكن الحديث عن معايير موضوعية من أي نوع في هذا المجال؟ إننا نعتقد ذلك. ففي المجال المادي، يتمثل معيار كهذا في قوة مردود العمل الاجتماعي وفي تطور هذا المردود، لأن ذلك يحدد مقدار العمل الفاضل الذي يعتمد عليه مجمل الثقافة الروحية. وفي مجال العلاقات الإنسانية المباشرة، يتمثل معيار كهذا في اتساع مجال انتقاء الشواهد الإبداعية، وعلى وجه التحديد، فعندما يكون مردود الانتقاء واسعا جدا، سوف يحقق الحد الأقصى من إثراء

إن الزمن ليس غير زمن
الإعلاء مرة أخرى من شأن
الأحلام المستعيلة ..

القاهرة، السابع عشر من أغسطس
١٩٤٥ ■

الحواشي:

- (١) والتر كولارز، ستالين وروسيا الخائنة. ص ٨٧ (لنساى لند درويته، لندن).
- (٢) يتسامح أندريه بريتون: «عندما نجبرنا الضرورة، ضد مرادنا، على القيام كل يوم بسلسلة من الأعمال المشابهة من جميع الدوايح لأعمال المحر، كيف يمكننا أن نتجنب الوصول معه إلى حد مشترك؟ إننا يجب أن ننتصر من ذلك؛ فسيحكم أننا مضطرين إلى انتهاج لسانيه، نجد أننا نغامر بأن تصيبنا عدوى ذلك الذي نعتقد أننا نتفكر بالاعتماد عليه ..»
- (٣) موجز الأخبار الأوروبية بقلم لويس كنور، انظر «برايتكس» يوليو ١٩٤٥.
- (٤) نيكولاى برخارين: المشكلات الأساسية للثقافة المعاصرة (دقائق روسيا الجديدة، باريس، ١٩٣٦).

مجالات التفننات الإرهابية حيث يجد هؤلاء السادة لذة دائما في التجديد، لا يمكن أن توضع، تحديدا، غير القوى الأكثر عرضة للتخفيف من جانبها: أحلام ليكاريوس، روح التوقع المحمومة لدى ليوناردو، استبصارات الاشتراكيين للثواريين، رؤى بول لافارج السخية والتي تتخلها الدعابة! إن «الاشتراكية الطمعية» تتردى بحيث تكف عن أن تكون بالنسبة إلى اتباعها شيئا أكثر من أداء طنان لتسليم المحفوظات. وهناك حاجة ماسة إلى إشباع البيئة والفكرة الاجتماعيةين بالهواء، إذا كان يراد توفير مستقبل لإنسان لا يكون جافا مقما ولا يدمر لحساب ضوابط غير مبررة حقه في المجادلة المستمرة.

وعند اجتماع الاتباعية والربع السفيت، ضد ديكتاتورية «الوسائل» التي لا تتذكر الضحايا التي تخرج بها، تستطيع جوكونده ليوتويا، لا أن تفوز، بل أن ترسل من جديد ابتسامتها وتهب للناس للشرارة البروميثيوسية التي يتصرفون فيها على حريتهم المستعادة.

الحياة الدأخلى لدى أكبر عدد من الناس، ليس بوصفهم مجموعا حجابيا وإنما بوصفهم كلا حيا، جماعة اجتماعية،^(١) واليوم لا يسعدنا إلا أن نتسامح أين ذلك «الإثراء الدأخلى للحياة لدى أكثر عدد من الناس». مما يؤسف له أنه لا شك في أن الطريق الذي أجتزئ منذ أبريل ١٩٣٦، أي منذ أن أهتمنا هذه الكلمات الأمل، لم يؤد إلا إلى إبعادنا عن هذه المنظورات البرخارية، لم يؤد إلا إلى التمكن، خطوة خطوة، لانبثاق إبداعية صارمة تختزل «الحياة الدأخلى» إلى تمثيلها الأكثر وضاعة والأكثر جبنا.

ولا شك في أنه قد جرت الاستعاضة عن هذا المعيار الخاص بـ «الإثراء الدأخلى» بالمعيار المعاكس، وإن نكون بحاجة لذلك إلا إلى دأول ولحد بين آلاف الأدلة، ليس أبلغها سوى «تصفية» بوخارين نفسه والتهرين من شأن هذه «التصفية» في معسكر الاشتراكية وفي معسكر الفكر.

وفي مواجهة هذه الاتباعية التي تعوث فسادا في جميع المجالات، باستثناء

جورج حنين كتابات

جوليان المرتد أو المسائرة الميتافيزيقية

يطلق الأمر بدلا من ذلك بربط الإنسان
بوسط الآلهة. إن أي طريق للصليب لا
يقود إلى الأويعب! والإنسان الهيليني لا
يستطيع من الحياة التي لم ينج عليها بعد
كلل النداء.

والحال أن المسيحيين يجسدون كلمة
رامبو اللملة، قبل أوانها: « يجب أن تكون
حديثين بصورة مطلقة! » فهم ليسوا على
حافة العصر الحديث وحسب، بل إنهم
يتحنون الحداثة أصصانها المنزلة
الهستيرية والتي تسبح في اللزال مثلما
تسبح في الوسط الديني الأكثر إشباعا.
إنهم يدخلون نوحن الزمن القاتل في قلب
حياة مسطحة، كانت تعاش حتى ذلك
العين من زاوية الانسجام لا من زاوية
الضحة.

ويتشكل على خطى المسيح منمير
جديد لا يعود منمير حاضر محتاج
يتتابع صعودا بلا توقف إلى مسعود
الإنسان، بل يفسح على العكس من ذلك
مجالا للمستقبل، لذلك «التجاوز» بالغ
للشجرة الذي سوف يصبح إيلادورادو
مغامرات الروح والذي سوف تخور قوى
نيتشه لإزاه ويتشبه بتلابيه. إن
«السفرة العالية الأزلية للخرساء، القدر»
ما عادت تخيف البشر الزاحفين صوب

«يالم الرومان

ياقندوس الجميلة

يا من تفيضين بالذات على البشر
والآلهة

يا من تشرنين الحياة تحت السماء

حيث تسبح للجوم

وفي البحر الذي يحمل السفائن

وعلى الأرض للفاضة بالزرع،

فمنك يولد كل حي

ويدعى إلى رؤية نور الشمس،

لك أسمى

أيتها الربة!

في هذه الصلاة نجد علامات للوفرة
وعلامات الشهوة المتكاملة فيما بينها:
«يا من تفيض بالذات على البشر
والآلهة». وفي الأسطورة المسيحية، يهبط
ابن الرب على الأرض ليحمل عن البشر
آلامهم. وهي، بشكل ما، تربط الرب بهذه
الآلام ومن ثم تجعل عبء الإنسان
محتللا. أما العملية المقابلة فهي ما
يمكننا رصده في الوثنية الهلينية حيث

«يولد الناس ولهم ميول متجاذبة.
ومنى، منذ طفولتي، هو اقتناء الكتب».

(جوليان: رسالة إلى إيكثيموس، وإلى
مصر)

مع جوليان، يظهر في التاريخ
للمرة الأولى على شكل إرادة
وقوة سياسية مالم يكن حتى ذلك الحين
غير ظل (ولكن ربما أيضا بؤرة) للروح:
الحنين إلى الماضي.

ولا ننسى أنه بالنسبة للمسيحيين
الأوائل، كانت إسرائيل هي مناطق للحنين
الممكن، الوحيد، وكان هذا الحنين شجنا
محمودا على نفسه حتى الصنى، ويستبعد
أبدا كل توسط: سماء مرسنة لانتحالف
إلا مع الصاعقة. وبالنسبة لروماني، فإن
مناطق الحنين هو اليونان، التي يصعب
اختزالها إلى فكرة واحدة، ولكن التي
يمكن مع ذلك اعتبارها مرتبطة بالصيف
الأكثر إنارة للقل وبممارسة معينة للحياة
لا يمكن استلابها إلا عبر العبرودية وليس
عبر الخطيئة. والحال إن شيئا من هذا
الحنين إلى الماضي يتسرب بالفعل إلى
الصلاة الاستهلالية لقصيدة لوكريتيوس:

نشر الأصل الفرنسي لهذا القل بالقاهرة في عام
١٩٥٢، ضمن كراس تحت عنوان «مصورتان»،
صادر عن «الدار للناس» (حملة الزمان).

قوة باطنية غرارة لا يمكن سوى ظن وجوها، ولا يجدون أحياناً غير غرايتها، وإن كانوا لا يمكن للجنة مفتاحها. وعندئذ يطالب التاريخ بأن ينظر إليه وفقاً لمنظور أشتهاى. أما لجنس الذى يظل دائماً فى العشرين من عمره فهو يتلاشى كجزيرة يطويها سديم شمس ويذوق بشر يشدون على إركاك الزلزال أمام نير مفاجئ: استمرارية درامية ذلت مطى. وفى مقابل الإنسان الحديث، فى مقابل التجديد المسيحى، يضع جوليان الإنسان غير المتكيف مع الحاضر، والذى يحصل الإحساس بالحنس على الأرض بالنسبة له فى وحدة عبار الحياة.

لقد آمن جوليان بشفاية العقل غير المحدودة، وبالنسبة له، لا يفضل للنظام الدنى عن فكرة القانون والذى تحده بدوره عبارة معينة منسجمة للعالم. وهو يجل فى اليونان القانون لا يحتاج إلى أن يحمل اسماً لأنه، بآدى ذى بدء، انسجام وتكافؤ. وهو يحتكم فى روما القانون الذى إذ يسمى نفسه إنما يساعد على صد قوضى الأقوام الأجدية والقطر الأبدى المحقق بكل جمال. لكنه فى المقابل، لا يرضى بالمدوى المسيحية التى تمثل فى الواقع ليس وفقاً لفهم وإنما للتشج. ويبدو أنه قد رسد تمولا غامضاً ومزعجاً. ولواقع أنه عندما احتلى جوليان، وقد هزمه سوء حظ الغرب، فإن صحمة الصلوب تبدأ بالكاد فى اختراق لحم البشر. وقد استنصر جوليان أن شيئاً عبثاً بشكل عيب أخذ فى الحدث، أن نداء عبث باطنياً حقيقياً يعلن عن نفسه بين البشر وأنه سوف يجسرهم إلى الشكل الأرقى للصور والذى يتمثل فى مكابدهم فى الرب مرة أخرى مكابدهم بالفعل مرة أولى فى الإنسان.

أثر آخر للاكتسار المسيحى: إن الشواج تنقطع بين الأخلاق والسعى الجمالى. ذلك أن مفهوم الحياة الخلاب، والذى كان مفهوم الإغريق ويظل مفهوم

جوليان، إنما يجاحه ذلك للتحقق للعدوى المتفجع مع رياح القطيع. وكيف يمكن لأولئك الذين يحدون أن الأرملة قد جاءت، أن يهتموا بتجميل الحياة؟ لقد تطلب الأمر قروناً لإعادة اكتشاف غلاية ساق البهس. تلك الرعدة المنفضية إلى السعى الجمالى. تطلب قروناً لإبتهات رخام للتماثيل التى كانت الرقاقة قد بلغت بها حد تصوير بشر صحتهم جيدة (بين زمن كونستانتين وزمن الريماسين يسود نحت تماثيل ذلت خدود بشرية هزيلة أشبه ما يكون بثار الشاكين من سوء التغذية). لكن أية عودة إلى الزواء. ولا حتى عودة غنادير القرن التاسع عشر والذين بذلوا مع ذلك كل ما فى وسعهم لكى يكرروا «وكان شيئاً لم يكن» - ما كان يوسعها أن ترد إلى السعى الجمالى الهمة على سلوك الفرد.

إن أهدا لم يوضح بما يكفى أن الانتقال من الوثنية إلى المسيحية قد ترافق مع تطور مفاجئ فى جوانب الجمال الجسمانى - وثبة متلازم مفاجئة. - ملها ترافق، من جهة أخرى، مع مفهوم مفاجئ عن تجارة البشر. إن انقباض الملاح (الذى لا يمت بصلة إلى للتكثير الجاسد والندوس لأفئدة التراجيديا الإغريقية) إنما يندلق كما لو أن الأفراد من ورثته هو تشويش جماليات الوجوه دون صخب. حتى يعمل الإنسان نفسه شهادته هو على العذاب. حتى يحمل وجهه الشهادة. وهذا الهتك لسر العذاب، للمترتب على أشكال عدوى خرقاء. - إنما يجعل من لباس مسألة عامة وعظية. وفى أعقاب صور السلطة والبيالة، تجيء صورة للكان للعلوب، صريع التعماسات النذرية - الحريص على أن يهين فى نفسه رشة الحياة المتمثلة فى للجمال.

وبالنسبة لجوليان، قيس هناك ما هو أكثر فطاعة من مشهد رب ملتح بالوجل ويرث للهائم، ومصلوب بين لسين

مصلوبين*. فهو يرى أن من المستبعد أن يقبل رب حقيقى أن يظهر فى مثل هذه الصعبة. لقد قدما، منذ عشرين قرناً، الإثارة جد السخية إلى المألوفات الشعبية (أعنى فى مجال الروح) بحيث لا يسعنا - عن حق - الترفق بهذه المسابر الميكانيكية الحقيقية. إننا نستشعر أن الألوهية، فى نظر جوليان، هى مسألة سلوك راق. وكيف يمكن له الارتياح إلى اغتصاب المعرفة من جانب بعض أهل الحرف العاطلين - صيادى السمك أو الإسكافيين الذين يجهجون ببذ تماثيل الفلاسفة؟ إن شعار جوليان، إن كان قد اهتم بأن يكون له شعار، إنما يتسامح مع تلخيصه فى هذه الكلمات: «إن الآلهة تأخذ ولا تورط نفسها». إن هناك شيئاً مؤثراً فى إصرار جوليان - إذا ما نظرنا إليه نظرة فاحصة - على بحث «تلوير» فى عصر وعالم مشرقيين ومرميين، تهيمن عليها تحركات خبيثة.

■

إن جوليان، الفارسى الألمانى المرتزق عدد سارتر، يجرح راحتي يديه ليرى الجمهور ندوباً زائفة. وهذه الحركة، إذا مارعينا كل الأمور، ليست غير نصف خديعة. فسواء كانت الندوب الحقيقية أم زائفة، فإنها تظل متمنية إلى مجال المبالغة. إنها تشهد على عدم اندمال الكنان، بل إنها تشهد فى الحقيقة على عبادة الجرح الأول، الذى لا يمكننا قبوله إلا إذا أدنى بالخامسة إلى تحرير الإنسان من أسطورة الشرة. ولذا فإن جوليان لا يخطئ عندما يفهم المسيحية على أنها انشاق مغرور فى الحياة نفسها، على أنها تمريض عما لا يمكن تمريضه. إن المسيحية، من حيث كونها لنشاقاً وشفاقاً، مبالغة والدياسا، إنما تخدع الحشمة لكى تتحول بعد ذلك فى تقليات قديسيها الانتشائية إلى فريسة لـ «الزوج الجدير بالعادة». إنها تخدع النعمة، لكنها

تسارع إلى إطلاق أختها الدوم على العالم، السحرة. وليس محظوراً أن تتعامل عما إذا كان البوح الكبير بالإحسان والذي نبأه المسيحية في إرراز نفسها من خلاله لا يتجاوب مع الحق في إنهاء العالم. لا بد من إرهابي للروح، كبير كجارد مثلاً، لتجلبى موقف مماثل باعتباره الشيء الأكثر إراحة في السلم.

وأخيراً، وهذا في حد ذاته موضوع كاف للأدع، فإن المسيحية تتدبر من الجريمة لكنها تلزم جبين القاتل - والمسألة لا تعود مسألة اقتداء بحد ولا نعمة لغرضية، بل هي مسألة خلط العادل بالثاقل. وعندئذ فإننا ندخل دون صعوبة إلى ما أسميه بدراسة السهانة للمسيحة. وأنا أعتقد أنه في ذلك ومن خلال هذا الجانب المحدد تظهر المسيحية لجوليان بوصفها عسبة من الأشرار. فمهما كانت الجريمة التي يرتكبها الكائن الإنساني، فإن الجريمة ستجد من الآن فصاعداً، دليماً وأبداً، من يلدتها.

والواقع أنه يبدو أن ما يطلبه البشر هو ألا يعونوا بحاجة إلى الرد وحدهم على أقدارهم. ولكن، هل لغت المسيحية، في التحليل الأخير، شيئاً آخر غير أن تزيد على مدى البصر وحدتهم الأولى، أليست قاصرة على الإنعام على البشر بوحدة كتلك التي يصورها كريكور حيث لا نلحظ غير ظل البراءة بينما يتردد، في المقابل، في كل مكان صدى جريمة هي منذ ذلك الحين فصاعداً لا مرتكب لها؟

وفي مثل هذه الظروف، فإن ارتكاب الخطيئة يصبح وسيلة لأن يكون للمرء لنفسه علاقات، ذلكم في الواقع بعد جديد السلوك، سرعان ما تتكلم من جهة أخرى تفرقات يحافظ عليها المسيحيون -

لمجرم من للتغلب عليها. حفاظهم على زهور في دفيئة زجاجية. إن لكل فعل طابعا رمزيا. وهو يعبر عن قاطعه بأكثر مما يمكن للمفكرة أن تتصوره. ومند ذلك للحين، هل يمكن للمرء أن يتخلى دون عقاب عن ملكية فعله (انظروا راسكولنيكوف)؟ هل يمكن للمرء أن يتخلى عن عذابه (انظروا كافكا) أو أن يتقسم لدغته؟

إن الشيء المؤكد هو أن المسيحية قد أضفت مذاقا، طبعا ومبغرا في آن واحد، على كل ما يحدث بعد الفعل. فهناك «بعد» مسيحي بشكل محدد لا يشبه أي «بعد» آخر. وسواء أكان هذا البعد هو بعد الحب أو بعد الجريمة، فإن الضمير ينسحب من الفعل بسهولة غير عادية، لكنه يساعد في الوقت نفسه على استمالة أن يكون المذنّب شيئا آخر غير المجرم - الذي - ربح - الخلاص أو الزاني - للتائب - للراكب - تحت - قسيمي - المسيح. فهل يتوجب التأكيد من أن إنسانا حلت به السكينة لأن عيوبه قد جرى حمل للمسؤولية عنها هو شيء أكثر من شبح إنسان حر. أو كذلك - تجنبا للحديث عن الحرية - يحتفظ بحقوقه في المزاج سايكية. وإلى أي حد يخل من ربح الخلاص سيدا لصنمكه؟

•

لقد قلت إن جوليان، بعد ثلاث سنوات من الحكم، قد هزمه سوء حظ الغرب، ويبدو لي أن من خصائص المسيحية الاستفادة من هذه الصنم المبتورة حيث يخفي الخصم في الوقت المناسب. إلا أنه تبقى الإشارة إلى معلم (ه) ... قد أؤمننا أن قلبه الباطني المبدى، الذي تمنحه حكايته.

آخر، أكثر أهمية، هو المعلم الذي يضع كلاما من المسيحية وجوليان في مواجهة أحدهما الآخر كخصمين لئلا يردن. إن موعد المسيحية الكبير يقع بعد الشر (لا بد من حدوث الفضيحة). أما موعد جوليان فهو يقع قبل ذلك (ليست هناك فضيحة).

إن هدف جوليان المثير للشمع والتمتع في استعادة، استردك ولاء. وفاء ضائع إنما يجعل منه عين نموذج مصمم التاريخ. إن جوليان هو ذلك الذي لا يتقبل حكما يصدره شياو الأفاق، - إنه ذلك الذي يرفع ولايات - وفاءات الروح إلى مرتبة فوران نبيل. ويبدو لي أنه ينطبق عليه بشكل مباشر كلام جان جرينيه المؤثر: «ربما كان من المناسب أن يتغير الإنسان لكي يتكيف، ولكن دون إفراط مع ذلك، ولما شرفه فإنه يتمثل غالبا في ولاء، حتى وإن كان بلا أمل، الخلود، يعد في الواقع، بحكم عار موته ورمسه، مستبعدا من الألوهية التي يخترعها ديودور له».

(جوليان: رسالة إلى فوتين)

وأبشاه:

«أبها الجليليون، إن يسوع هذا الذي تدعون إليه كان من رعايا قيصر».

•

جوليان المرتد - فلافيوس كلاوديوس يوليانيوس، ولد في القسطنطينية في عام ٣٣١ رمت في بلاد الرافدين في عام ٣٦٢. إمبراطور روماني بين عامي ٣٦١ و ٣٦٣. فيلسوف، ترك كتابات عديدة من بينها بحث معاد للمسيحية تولى الرد عليه سيريل الإسكندري.. المترجم. ■

جورج حنين

كتابات

شذرتان حول ماهية الإبداع الأدبي

(١)

فالعمل الأدبي ليس أقيشا لتفانيبا . هذا لا يعنى أن الأديب يجب أن يكون غير سياسى . ليس هناك ما هو أقل صدقا . إن ما يجب إبرازه هو أن الأديب يحتفظ بحق عقد صلة مع جميع عناصر للحياة ، ومن ثم مع السياسة من حيث هى أحد هذه العناصر ، شأنها فى ذلك شأن الرواضة ، أو المعلم أو الصنادعة . لكن الأحوال تسوء حين لا يلتفت الكاتب إلى السياسة ولا يرصد الحياة الاجتماعية إلا لحساب حزب أو برنامج . إن ما يقوم به عندئذ هو الدعاية . ومن الممكن أن يقوم بذلك على نحو رائع أو بصورة بالسة . وإوست لذلك أهمية تذكر . فمن المفروض أن الكاتب يربض على قمة يقوّم منهما المجتمع . والسياسة والإنسان تقييما حرا . والحال أن الداعية لا يحكم من أعلى إلى

أسفل . وإنما من أسفل إلى أعلى ، فهو فى السياسة لا يرى للحزب ، وفى الإنسان لا يرى سوى المتحزب . وهو يظل فى جميع الأحوال فوق الإنسان . هذا هو ما يحدث مع أراجون ولا نمك سوى الأصف لذلك .

من مقال «أجراس بال لأراجون»

مجلة بلوفرن ، عدد فبراير ١٩٣٥

(٢)

ربما جاز الاعتراف بأن الشعر يمثل تجربة المصالحة للوحيدة المحاولة عبر القرون . ففيه تكف الكلمة عن أن ترتد ضد الإنسان ، وإنما ، على العكس من ذلك ، تزيد رحابة ، تكتشفه من هزيمته اليومية . الكلمة ، شأنها فى ذلك شأن الأشياء المحسوسة والحقائق الواقعية

للحسية تقريبا . تساعد الإنسان على أن يعى اتساع رغباته ، وكثمن شيطاني يتعين عليه سداده لقاء هذا الانتصار الأخير . تساعد بأن تعرض عليه بلا توقف أكثر هذه الرغبات غواية .

وبفضل هذه المصالحة يمكن للشاعر أن ينظر إلى ما وراء المرئى ، أن يحدد بشكل لا يكل أبعاد حياته هو ، أن يمرض صورة قصره على الشاشة الزردية للأخوين ، جاز إياهم صوب ما يحسن الرغبة فيه ، ما يحسن الحلم به ، ما يحسن امتلاكه أو نفسه بالديناميت ، ما يحسن سبله للحياة . فالشاعر ، شأنه فى ذلك شأن الساحر الذى تساعد تماويله على استشارة التجليات المنشودة ، يسمى الكائنات والأشياء التى ينادى فى آن واحد حضورها ونفورها على الأرض . وهو يسميها بشكل خاص ، بانفجار يعنى من الرقة إلى العنف ، وهو ما يشكل التأكيد الثرى . ■

(١٩٤٤)

چورج صنين كتابات

بلاء السبيل ديم (١٩٣٩ - ١٩٤٥)

بالفروج من العتامة التي اختاروا ولوجها. ففي البداية، تكفى الأكذوبة بالتطاول على الحقيقة. وما هو سوى مسمى ملتبساً. وتكون تلك مرحلة تشوش تكون فيها كذوبتان عكازين لحقيقة. ومنذ تلك اللحظة، لا يبقى للأكباء غير أن يكونوا واضحين، أي أن يمسفوا كل الأغواء بحيث لا يكون بوسعهم أن يثقفوا منها غير ثمالها.

عندما نقب على نقاط الارتكاز الأخيرة، فإننا نطهي بالفرجة. وهذه لعبة ختامها التفتت من مبدأ الشلل.

إن أرغشات البريرية تصحب في شوارعنا أيضاً موسيقى عبثية شبيهة بكبيك الصمير.

... القلوب طبول صغيرة للغنايب، تصر على الدق. وهذا يعني أنه يجب تحويل موقع محرك الكائن.

برى للمرء من هؤلاء الناس من، إذ يدخلون إلى مكان عام، بلطفين شاردى الفكر أمام أطلالهم ثم يسألون ماذا يكتبون، نكدهم لا يجرؤون أبداً، حتى لحظة الإعلان على التوقيع على ذلك الإعلان الطويل، ذلك الإعلان عن عدم الصلاحية للحياة.

رغم كل شيء، وما هو ذا جاهز للخلق، ويبدو أنه لا مخرج هناك إلا عبر تحويل الكائن إلى مادة ما من مواد العالم الفيزيقي، إلى عنصر ما غريب عن طبيعته. لماذا لا يودع في الإبداعات التي نحبها، تركيز معين، يتميز بالإصرار، على اللبلول أحياناً، على الكبريت أحياناً، على للمجر أحياناً، إن كل شيء يحدث كما لو كان المعدن الإنساني على وشك اللفاد، كما لو كان قد تم بلوغ قعر المنجم، كما لو كانت الكلمات قد انمحت، والسمرات قد اكتشفت، كما لو كان لم يعد هناك، باختصار، غير اللزج من حالة الإنسان صوب مناطق لم تس بعد.

كل شيء يرتد إلى القوضى وإلى الليل الأكثر ثوباً إنه تشتت البعض، وتعبئة البعض الآخر والتشوش للنام للجميع. وتولد الكلمات العظيمة من جديد بقدر ما يموت الناس من جديد، لكن الكلمات العظيمة الحقيقية تظل في الداخل، في حصون الذكرة المنيعة..

.... تلك سرعة الموت المكسبة وقد أحدثت من كل حذب وصوب.

لقد حفرت أنفاق في كل مكان تقريباً دون أن يكون الناس واثقين تماماً

لا ريب أن الإنسان الذي يصمت هو وحده الذي لا يحقر الكلمات البحة، إن ليل الحارس تكلفات صارمة لكنه أيضاً يخطئ طويل لطوفان الكائن. ومن الممكن أن يظل صمته عالماً مقفلاً إلى الأبد. ومن الممكن أيضاً أن يصبح برونقة الحقيقة وأن تعيد هذه الأخيرة - ملها يحدث ذلك في تراجيديا شكسبير - اكتشاف الصوت اللازم لتحية المصير باسمه.

لأجل أي حصاد نخضر الماء؟ إننا نشيد سدوكا للصمت، نملين أنها سوف تتصدع يوماً ما وتجرفنا بعيداً، وأن الكلام المتجدد، سوف يكون منذ تلك اللحظة ممتازاً بالمحالب وبالطمي. وإنه لابد لي، بالفعل، أنأ نص نوعاً من الشهوة الساكيا فيلثية إلى هذا الكلام المتنازع بأكثر من اللازم والذي، دون مراعاة تعليقات جديدة (سوف نضعها من ثم تحت رحمة مبدأ الإغواء)، قد يرمز، بالنسبة لنا، إلى نهاية التلاشي. وهذا لأن الصوت يرتق ولا يتحين فرصته الثانية بعد إلا من إفراط في التآكل.

تتكب حياتنا بنقوش لانكاد نلاحظها نحن أنفسنا، بعيداً عن الإشارات التي نعطيها للآخرين. لقد عرى الفكر الإنسان

إن تذكره إنسان البحر المتوسط تكشف شبابها، بالتحديد، في إلغاء هادئ الزمن.

ذلك هو ما يجعل من إنسان البحر المتوسط إنساناً يعرف العاطفة بشكل أسهل من معرفته للدمعة.

هذا البحر الخلقي مجال عقلي. ولقد اعتقد الناس أن هذا المجال المصور مقصور على حس القياس، كما لو أنه غير محاط بصفاف الإيمان. كما لو أن هذا المجال المصور لم يشهد سقوط فيسر ومولاد برونابرت.

إنه صندوق بريد التاريخ الدائم الذي تجد الرسائل فيه دائماً مرسلاً إليه ولا تفقد شيئاً من معانها حتى ولو سلمت بعد قرون من التأخير.

لقد دخل البحر المتوسط، مرة وإلى الأبد، في مدار الإنسان ولا مجال لخروجه منه.

جوانب الأبطال الذين يسهلون أنفسهم، بوجود الأبطال الذين يجهلهم المرء.. وعلى رأس هؤلاء الآخرين، الصطوك، الصعلوك المطلق والمتشدد المصير على ألا يستجيب لشيء من الإغرامات النفسية التي تغلفه بالمرصاد. إن حس الواقع يخلط عنده بحس المغامرة، حس مغامرة شخصية في كل لحظة، متسوجة من إبتسامات خفية لدى الابتكار المفاجئ لزجاج نافذة، من مشاريع غرامية تتشكل بالمصادفة شغفاً بوجوده أنثوية مبولة بلا رقيقاً بقطرات الصطر.. بقطرات الصطر الذي لا يستطيع أحد التوكل في أية لحظة إنه بدأ يسقط.

أعتقد أننا نتجه نحو شعر رقيق وقوي، تدعمه تلك «الكتابة البهيمية الجسور» التي يتحدث عنها إرف بونفوا كثيراً والتي لم تست مفتاحاً لتفسير حالات اللطم بل نسقا لما لا يمكن حله، أي للوسط المحدد المنيع والذي يفرق فيه الشاعر.

شعر دون تنازلات يجب أن نتوقع منه أن يدفع من يسه إلى ممارسة أفضل للوحدة وإلى تأمل مشحون بالعواطف ليس فيما نحن عليه، وإنما أيضاً فيما يرفض لنا أن نكونه، شعر يوجب عليه أخيراً، وهذا هو الشيء الجوهرى، أن يجعل إنسان للغد عصياً على اللغة.

إن كلمات تخدم كل القضايا، تكف بذلك عن خدمة أية قضية. ويجب التقدم من الآن فصاعداً، والكلمة عارية، كنصل قاطع.

إن الیقظة، وهى نوع من الميلاد المحتم، هى ملح منظم تماماً يبدأ من تلقاء نفسه.

رما توافر حل لمعادياتنا: أن نكتسب كطبيعة ثانية آلية دمي، إلى جانب، علارة على ذلك، مالا أخرى من الأشياء التي تتحرك. هكذا يمكن للمرء أن يتجاوز، وهو ما يكاد يولد بحمل هذا الدرع الصخفي للطفولي، مرحلة الیقظة وأن يبحر في اللذات، وأن يتقدم في للمسة.

من فرط كتابة: «العلامات المميزة: «المدم، يتولى الليبريقراطي إقحام من يسقط ضحية له ليس فقط أنه ليس هناك ما يميزه، وإنما بادئ ذي بدء، أنه ليس من حقه أن يميز نفسه.

إن المرء ليتخيل بطاقة هوية يقرأ فيها:

العلامات المميزة: شخص خطر يتصور أن طفولته مستمرة.

إن كانت هناك في صميم الأشياء كلها، عاطفة غير مسماة تكسر وجوها قُدر كل ما فيها لراحة ملكية وتحولها إلى شطيان من البلبور، فلا بد تلك العاطفة عاجلاً أم آجلاً من أن تدل اسماءً، والسيرالية جذرية بأن تضم اسمها إليها.

أحب أن أخيل في الليبوت الأكردر انكشافاً على الشاطئ، طاولات كبيرة

فاتحة اللون ممدودة للراحلة المتأخرين الذين يعرف المرء أنهم سوف يصلون، برغم كل شيء على جناح العاصفة.

... من جهة أخرى، أقول لنفسى إنه لكي يكون هناك لقاء مع الآخر، فإنه يجب أن يكون هناك، بداية، لقاء مع النفس.. إن كل لقاء هو من نوع ذلك التوسل، من نوع ذلك الرجا للخي الذي مدحه لنا ذلك الجزء من كينونتنا والذي لم يفعل غير أن لنا وعداً إلى هذا الحد من التمسوس، وإلى هذا الحد من الرعونة. وإذا كان الموت برواغنا، في هذه الأمظة، فإن الجهد الكبير بلا طائل هو الذى يفرق شرقاً عظيماً بإيقاننا.

أسلى نفسى بالتفكير بأن المرء يجد الراحة على الخشبة الأقل، فالسعادة ليست ترحلاً على العشب الأملس، والزواية غير المتوقعة هي التي تجعل الصخرة الأخيرة تلتاس للخلاء الأول.

وهناك لحظة تكون فيها تلك الزوايا وتدوى فيها دويًا قويًا فينا حدة العالم المحيطة بلا توقف.

يرى للناس وصف زماننا بأنه زمن كوارث. وهذه الكلمة لها مآثر مغازلة غروبنا. فحين نكتسب، من خلالها، مظهر شهود وممركين لكوارث عظيمة في أن واحد. وينبثق من هذا الاشتباه للكوارث درس أولى ينطبق على معظم التأملات الثقافية المألوفة لدينا، إن قصر النظر العقلي بحاجة إلى منظورات عظمى، وهناك في الحياة، لعبة تعويضات خادعة بحيث أن فكرة ضامراً غالباً ما ينتهى إلى التعلق بشكل ما من أشكال الضخامة الأيديولوجية.

وما إن يفقد ذكواناً جسامته، ما إن تبدوله الحقيقة عصية الدمال، فإنه يصبح من الصغرى بالسبب له أن يتصهر في يقين جماعي وقود ذروة ظلمة من نوع ما. والحال إنه فيما يتعلق بالإنسان، ليس من السهولة القول بأن الصغر هو حاصل جمع ذاتين، ويوم تكف البشرية عن أن

تكون أكثر من ضمير واحد سيكون المرء محققاً في الاعتقاد بأنها في سكرة الموت.

ليس الاختلاف هو الشكل الأخير للذرف وحسب، بل هو أيضاً للفرصة الأخيرة لكي نحافظ في أنفسنا على جانب الحكمة بجانب الحكمة.

إنني أحفظ تلك العبارة الصغيرة غير المهمة، وإن كان بوسعي في الوقت نفسه أن تقود إلى إهدالت مرواغة: «ليس ضرورياً أن يواصل الحياة أولئك الذين لا يسعهم أو لا يريدون العيش هائنين».

السجح يطل حول من يمد يده إلى النفوسى.

ما يعتبره المرء الإبداعات الأكثر تمثيلاً للإنسان، من كرايزيه إلى رامبو، هي بالتقدير نفسه أنشوطات بالقياس إلى خلق موجد إلى أجل غير مسمى، هي بالتقدير نفسه إسهامات في تكثيف اللغز. وحولما لا يتكشف للغز، يبدو لي أن من الواجب زيادة غموضه، مضاعفته بتفسير تصبح جميع أشكال سوء الفهم ممكنة معه.

«وإذا كانت فكرة الزمان ليست غريبة عن تاريخ الإنسان، فمن المناسب ببساطة إقرار أنه قد راهن لحساب سوء الفهم ومنذ الوحدة».

لا ريب أن للشئء المهم هو الذود عن النفس ضد مختلف صيغ مجاوزة الذات، ضد الحلول الرقمية لذلك الذى لا ينشأ إلا مما لا يمكن حله.

لا يتفق الأمر بهجر انفجار الكلمات وإنما بردها ضد الذات في إحدى تلك التجارب التي لا ينجو منها غير الأقرى.

الكلمة ليس لها ثمن إلا بمقدار اندلاالات المتحدة التي تحملها في ذاتها، المتحدة دون واحدة هي الأخيرة، والتي تسجل حرفها الصغرى على لجلد مثلاً تسجل بصمة تحالف.

من كرومويل، هذه الفكرة للندشة التي تشبه ليلاً معيها للفكر الباطنى: «لا

أحد يصعد إلى أعلى غير ذلك الذى لا يعرف إلى أين يضمنى».

يجب للتصيدة أن تكون قادرة على أن تواصل، على أن تستعد، على أن تكون موفقة لكل غاد، من خلال كل ما هو حى. أما نحن فطيناً إطلالة عمرها.

وربما للقصاء عليها، ليس قويا ولا بصوت عال. وإنما يوماً ما، فى الحلم أو فى الأعمال، هذا الجانب أو ذلك وطريقة ما، فى اللحظة التي يجذب فيها للشعر المكتبات التي لدينا أو التي تكونها نحن.

ما أندر حالات الفن الصارخة إلى هذا الحد. إن الصورة تأخذ مكاناً فى الحياة. وأسلوب بدء الإيماءات يتكفل بالباقي. ولا يسلم للبيان أبداً بأنه ناجز. فهو لي كل يوم يحمل نافذة جديدة. إن كل شء يترنح بشكل مؤثر تحت رحمة ضعف فى النظر. وإنه لوجب المضى إلى نهاية هشاشة الأشياء.

فى حضور الفن فإن الوجود بأكماله هو الذى يتمايل تمايلاً معيها، شبيهها بفراخ فى مهبط الريح.

يذوب الحلم مثل قبضة من الثلج فى راحة اليد، ويهذى المرء إلى طريقه، مجرباً شاماً، على الدرب الذى يرد إلى الذات.

الكتابة أسلوب للحفظ. للحفظ على الذات وللحفاظ وحسب، للحفظ على أحلام بادية، وربما كانت فرصته لكي يبقى المرء نقياً. أو أقل تلوثاً.

بلى، إننى أحلم بتأبين مهييب للإنسان ولتظاهر العاجز بالبدية، بتأبين تولد فيه من جديد وتطو فيه أيضاً كلمة «بوسويه» المهيجة، الكلمة المقلقة، المنفصلة عن أى ارتباط بالعيش أو بما يعيش.

إننى أحلم بمناحف عصية على أن تولج، يتوجب على كل من يقترب منها أن يقدم برهان رغبة طويلة ومتواصلة فى الجمال.

خاصية للزمرموس أو ملموس عن بعد. يسارع إلى التراجع لو تقدم المرء نحوه مطارباً.. غير حاسم بقدر ما يبدو نحن أنفسنا جد حاسمين، ولحال أنه الدور الوحيد الممكن من أجل بدائية، والبدائية الوحيدة الممكنة من أجل نهوض الإنسان من كبواتنا.

..... على معرفة مستكنة نفتح أصوبنا وعلى عريتنا يستند إدراك عالم صار فى نهاية الأمر بلا طائل. الصياد يرتقى فروع الأشجار، والشاعر يتنازل عن عروقه لشجرة الأوركيد. شارب النمر مبل بالندى، كضارب سكارى لا مأوى لهم.

إن للشئء المهم هو تعلم كيفية خلط العلامات، كيفية نزع إمكانية التنبؤ بالمستقبل.

تكتسب راحة اليد حتى يتسلى مرور شعاع من الكسل.

يعمل الحجر على الإنسان بأنه يسقط عمودياً، وربما كان من المناسب الاعتراف بأن تعاساتنا قد بدأت بهذا الرقص الأول والذى لا يوجد فيه من للشجاعة غير الظاهر، لأن قول «لا، فى تلك اللحظة، هو فى الوقت نفسه انقطاع إلى تخيلات لا تلتهمى.

الإنسان يجادل، والجلد مساومة، وهكذا يواد للتاريخ، ذلك الماء الذى لا ينشد غير الركود، هكذا تتأسس، حتى للنفس الأخير، مساومة طويلة وغادرة لا يستطيع فيها الإنسان، المعاصر بين بروميثيوس وسيزيف. السجانين المحترفين لحماساته. أن يمارس أو أن يتكى رغبته إلا لكي يتمكن فور ذلك على أحسن نحو من نفهيا أو خلقها بيديه هو. لأشك أنه يضمن نفسه أحياناً بانكار علاجات جميلة، لكن الرأى هنا يكون صارخاً، لأن ما يتوخاه ليس علاجات. فبعدة أرواح خشبية للتجاة يلتهم المرء قلماً يصنع تابوت. ■

جورج صنين كتابات

أربع لوحات

(١) جورج صنين وإيريكو ماليتستا

المقاطعات الإيطالية، سواء أكان ذلك من الناحية الاجتماعية - الاقتصادية أم من الناحية السياسية. وقد واصلت التمتع بنفوذ مهم خلال الـ ١٥ سنة التي تلت وفاته.

والأخير هو ابن صادق صنين باشا، أحد كبار ملاك الأرض الزراعية وأحد رموز البروقراطية المصرية العليا في العهد الملكي، وقد كان سفيرا للقاهرة لدى منريد بين عامي ١٩٢٤ - ١٩٢٦، وليس هناك ما يدعو للشك في أنه كان يتمتع بثقة الملك فؤاد الأول (والأخير) الذي كان يملك، وحده حق تعيين السفراء!

ومثلما حدث كثيرا في التاريخ، خاصة للتاريخ الحديث، فإن إيريكو وجورج قد تآمر كل منهما على الأرستقراطية التي يهتدر منها. وقد بدأ هذا التآمر، في حالة كل منهما، بالتآمر على أخلاق التسامح مع الوضع القائم، والتي تلقاها الأول على يد «الإسكولابيس»، والأخير على يد مدرسيه في «مدرسة العائلة المقدسة»..

أما الأول فقد عبر عن هذا التآمر بينما كان لا يزال في الرابعة عشرة من العمر، حيث كذب إلى الملك فيكتور عمانوئيل الثاني رسالة كلها إهانات

فأبرى: «روسيا: الديكتاتورية والظلم». ومن المعروف أن جورج كان يجيد الإيطالية.

والى أن يتسنى نشر أعمال ورسائل جورج صنين للكاملة، خاصة رسائله إلى أصدقائه الفوضويين، وفي مقدمتهم الرسام الإيطالي المعادي للفاشية أنجيلو دي ريز، والذي أمدى إليه جورج إحدى قصائده الأولى، سوف يكون من الصعب تقدير الأبعاد الكاملة لتأثير ماليتستا على رؤى ومواقف شاعرنا.

ورغم ذلك، فإن هناك من المبررات ما يسمع بمحاولة رسم أو صورة أولية لوجوه الشبه في الرؤى والمواقف بين الشخصيتين البارزتين.

متمردان على الأرستقراطية:

يحدث كل من إيريكو ماليتستا وجورج صنين من أصول أرستقراطية ذات ارتباطات قوية بالملكية الكبيرة للأرض الزراعية وذلك مكانة متميزة ضمن الهمم البروقراطية للدولة.

فالأول يهتدر من عائلة كانت تتكلم - قبل الـ ١٥ سنة - على إحدى

عندما نقب رسائل جورج صنين (١٩١٤ - ١٩٧٣) إلى الرواى الواقعى الفرنسي هنرى كاثيه (مات عام ١٩٥٦) بين عامي ١٩٣٥ و ١٩٥٦، تلك الرسائل التي تكشف عن جوانب مهمة من رؤى وشواغل الشاعر السريالى المصرى الكبير، لن نجد إشارة واحدة إلى إيريكو ماليتستا (١٨٥٣ - ١٩٣٧)، الفوضوى الإيطالى البارز، رغم أننا سوف نجد دلائل على تأثير الأخير على الأول.

ومن ناحية أخرى فإننا لن نجد بين كتابات معاصرى جورج صنين التي نشرت إثر موته وكبرت لإحياء ذكره غير إشارة واحدة للكثور مجدى وهبة إلى حوار دار في أحد أيام عام ١٩٤٢ فى مقر مجلة «العلقة الجديدة»، للقاهرة بين المنور الطهورى المصرى سلامة موسى (١٨٨٨ - ١٩٥٨) وجورج صنين تكشف - بشكل عابر - عن وقوف شاعرنا على عمل ماليتستا، فقد أشار الكثور مجدى وهبة إلى أن جورج صنين قد تحدث أثناء الحوار عن «خيانة الدور الثورى للاتحاد السوفيتى». واستشهد بماليتستا، وربما جاز لنا أن نتكهن بأن جورج صنين قد استشهد بالمقدمة التي كتبها ماليتستا فى عام ١٩٢٧ لكتاب تلميذه «لوجى

وتهديدات ، ثم دفع ثمن هذه الجرأة بدخول السجن ، وصار بذلك أصغر سجين سياسي في إيطاليا آنذاك (١٨٢٧)!

وأما الأخير فقد عبر عن ثمره من خلال التهكم في مجلة علمية ، على «الشرعية» التي وصفها - ابن الحادية والعشرين - بأنها «كمامة لأفواه الشعوب» وفي العام نفسه الذي نشر فيه هذا الكلام (١٩٣٥) ، نشر - بالاشتراك مع صديقه جوزيف حبشي ، الذي أثر إخفاء اسمه الحقيقي وإستخدام اسم «جوفارنا» المستعار - كراسا تحت عنوان (التذكير بالقذارة أو فرض القذارة) * وهو عنوان يهزل أو تعبير «L'Ordre Le Rappel» (التذكير بالنظام أو فرض النظام)!

وطبعي أن من غير الولد - في حدود هذا المقال - استعراض مسلسل تروى مالاتيسا وحلين على الوضع للقائم. ويكفي أن أشير إلى أن كلا من الرجلين قد واصل ثمره حتى النفس الأخير. وعندما مات مالاتيسا في ١٩٣٧/٧/٢٢ ، اتخذ الفاشيون كل التدابير لمنع حدوث مسيرات جنازية ، ثم تلاوب رجال البرليسي محاصرة قبره بعد أن ووري التراب لمنع الناس من الاقتراب ووضع باقات الزهور! وكان مالاتيسا الشيخ قد كتب إلى صديقه أرماندو بورجي في ١٩٣٧/٣/٧ - قبل نحو أربعة أشهر من موته - يشكو من اعتلال صحته ويحذر في الوقت نفسه عن ألمه في استعادة حيويته مع قدوم الربيع ، حتى يتمكن من مواصلة الاتصال من أجل قضية التحرير. أما جورج حين فقد شارك في انتفاضة مايو ١٩٦٨ في باريس وكتب - ساعته - ويقول : «المسيان شفق قطبي شمالي ، ان يقوى أحد بعد الآن على أن يجعل منه غسقاً ، وعندما يلفقه المنية في الساعات الأولى

* Le Rappel a l'Ordre

من ١٨/٧/٧٣ ، طلب إلى من كانوا إلى جواره في السفى الباريسي أن يفتحون وحيداً في بلاده ، بعيداً عن جبانات مختلف أمثال والنحل.

داعيتان للكونزموبوليتية الثورية :

من المعروف أن أرسنقراطيات المجتمعات قبل الرأسمالية وأرسنقراطيات للمجتمعات التي واصلت إلى الرأسمالية متأخرة ، رغم ما تتميز به تلك الأرسنقراطيات من صديق أفق محلي ، قد طورت - على المستوى العملي - نزعة كونزموبوليتية خاصة بها يبدو أنها لم تدرس حتى الآن دراسة كافية.

ولعل من ملامح هذه الكونزموبوليتية هو تلك الزيجات التي كانت تعقد بين أبناء وبنات مختلف البونونات الأرسنقراطية للمجتمعات إلى أجناس وشعوب متباينة ، واعتماد أرسنقراطيات معينة أساليب حياة أرسنقراطيات أخرى ، أجنبية.

ومن الواضح أن كونزموبوليتية هذه الأوساط الأرسنقراطية لمبت لها علاقة بعملية التدويل التي سمت مختلف وجوه حياة البشر مع نشوء وتعزز السوق الرأسمالية العالمية ، فهي كونزموبوليتية محصورة الأبعاد ، كانت تخص جماعة اجتماعية كان للتطور الرأسمالي يلزم بزوالها . وبدلاً من هذه الكونزموبوليتية كان إيريكو مالاتيسا وجورج حنين داعيتين لكونزموبوليتية جديدة ، ثورية.

لقد حارب مالاتيسا ووقف - على جبهات عديدة امتدت إلى أمريكا للاتينية - ضد اضطهاد الإنسان . وقد يدعش للقارئ - ولابد له من أن يدعش - إذا عرف أن مالاتيسا الشاب قد جاء إلى مصر في عام ١٨٧٨ لكي يساعد ووقف

للمصريين ضد التسلط الأوروبي وأنه قد طرد من مصر في ذلك العام نفسه بأمر من القنصل الإيطالي ، وأنه ورغم تجربة الطرد هذه قد غادر لندن في عام ١٨٨٢ متجهاً إلى مصر ، مرة أخرى ، لكي يساعد تروى للمصريين ضد التسلط الأوروبي!

أما جورج حنين ، من ناحية أخرى ، فقد شن في القاهرة قور نشوب الحرب الأهلية الأسبانية (١٩٣٦) حملة واسعة لمساندة الجمهوريين الأسبان ضد التمرد الفاشي ، وانخرط في نشاط المنفيين الإيطاليين المعبدين للفاشية ، بعد أن وطد الصلات معهم من خلال إنجيلودي ريز.

لقد كان مالاتيسا وحلين عدوين لحدودين للثورونية القومية . ومنذ عام ١٨٩٢ ، كتب مالاتيسا يقول : «ليس هناك ما يجمع بيننا وبين الوطني الإيطالي الذي يقول : لا يهم أن يموت كل الإيطاليين من الجوع ، ما دامت إيطاليا سوف تصبح عظيمة ومجيدة» . أما جورج حنين فقد أصرب غير مرة عن تقززه من المناجرين بالنزعة القومية في مصر ، وكان قد سفر ، قبل ذلك ، من العصرية الفاشية ومن الهوس العصري الذي كان يدفع المرصني الألمان واليهود إلى التشاجر في المستشفيات ! وأدان نزعة الجامعة السلافية التي عمل ستالين (١٨٧٩ - ١٩٥٣) على بعثها خلال الحرب مع ألمانيا (١٩٤١ - ١٩٤٥) ، واستنكر ، بشكل خاص ، حديث ستالين أمام جنود الجيش الأحمر في ٧ نوفمبر ١٩٤١ - للذكرى الرابعة والعشرين للثورة أكتوبر - عن «مجادد الأسلاف الروس وفي مقدمتهم الأمير الإسكندر نيفسكي ، الذي كان قد تمكن في عام ١٢٤٢ من إلحاق الهزيمة بفارسان الأخوية الكيوتونية ، وتسامل : ماذا عن بروجاتشوف وستيكا رازين ، الملققين الأسطوريين ، عن القضية الفلاحية ؟ » وقال : «بدلاً من

الإشادة بالأبطال الشعبيين الروس والألمان اللذين تلاقوا عبر التاريخ في نصالات تحريرية واحدة، نجد أن أجهزة الدعاية السوفييتية سرعان ما تبدلت في هوس شنيع لا تدبّق منه غير رموز من أسوأ الرموز في تاريخ روسيا.

كما أن جورج حنين عنصرية الجنرالات الأمريكيين الذين كانوا يتحدثون عن الشعب الليباني خلال الحرب العالمية الثانية بوصفه «جربا أصفر» وأشاد بالجندي الألماني الذي لجأ - فور نشوب للحرب الألمانية - السوفييتية - إلى موقع سوفييتي ، معلنًا أنه لا يريد حمل السلاح ضد دولة بوليفية . وقال جورج حنين : « إن هذه العبارة وحدها قد دوت ، أمام التاريخ ، دويًا أقوى من دوي مائر المعتاد العربي التي سبقها أو التي تلتها . فقد دلت ، فوق قصف المعارك ، على أن إضاه الكنديين يعزو ويجب أن يعزو على انقسام الناس إلى جماعات عرقية و قومية .

الحلم بالوطن :

لم ير مالاويستا وحنين أي تناقض بين النزعة الأممية للثورة والنشوق إلى أن يكون وطن الإنسان حراً ، سعيداً ، وإلى أن يتمكن أبناؤه من المساهمة في تحرر الجنس البشري من كل أشكال الاستغلال .

إن كلا من مالاويستا وحنين قد قضى زمناً في المنفى ، بعيداً عن الوطن . وعندما كان مالاويستا يتسلل عبر البحر لكي يشارك في انتفاضة الهرسك ضد الأتراك في عام ١٨٧٥ ، وعندما كان يوزع الملوى على الأطفال في شوارع لندن في عام ١٨٨٠ ، وعندما كان ينظم فروع المقاومة العمالية في الأرجنتين في عام ١٨٨٥ ، كان يحلم ببلاهة ، باليوم الذي تتحرر فيه حريتها من أعداثها الداخليين .

وعندما كان جورج حنين يهجم على وجهه في شوارع أثينا ، روما ، وباريس ، كان يتذكر بلاده التي نسيته ، وكان لا يزال يوسعه أن يقول لها :

فيك

أكون في النهاية

تحت رحمة نفسي .

(٢) جورج حنين وما'ساة اسبانيا

عندما اختار جورج حنين الانحياز إلى جانب المعسكر الثوري خلال الحرب الأهلية الأسبانية (١٩٣٦ - ١٩٣٩) ، لم يكن ذلك الاختيار مجرد ترجمة لمبادئه المسافر للقضية التي أنجبها أزمة المجتمع البروجوازي وعززتها أزمة قيادة للحركة العمالية ، بل كان أيضاً نداءً تحريته المباشرة مع الواقع الأسباني على محور عصامي من أعوام التكوين الأولى لمثل الإنسان الذي سوف يصبح ، فيما بعد ، شاعراً ثورياً .

كان ابن العشرة قد وصل إلى أسبانيا في عام ١٩٢٤ ، بعد ست سنوات فقط من انتهاء الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) التي كانت قد ساعدت على تزايد ثراء كبار المزارعين الأسيان من خلال اتساع صادراتهم من المحاصيل الزراعية إلى الدول الأوروبية المنخرطة في الحرب . وقد ساعدت أرباح الصادرات على تمويل التنمية الصناعية في برشلونة ، وفي سانتاندر وفي بلباو ، مما قاد إلى نمو البروليتراريا الصناعية في تلك المدن وإلى ظهور حركة عمالية ثورية .

لكن انتهاء الحرب قد أدى إلى خسارة الأسواق الخارجية وإلى لحداد الأزمة الاجتماعية - السياسية لدخل أسبانيا . وقد وصل جورج حنين إلى مدريد بعد نحو عام واحد من بدء مناوره لاحتواء الأزمة . ففي عام ١٩٢٣ شن الجنرال ميجيل

بريمودي ريدرا ، في ظل الحكم الملكي ، ديكتاتورية عسكرية سوف يقول عنها تروتسكي (١٨٧٩ - ١٩٤٠) ، فيما بعد ، «إنها كانت تحمل في داخلها بذلة الملكية الأسبانية التي لا علاج لها ، فهي وإن كانت قوية تجاه كل من الطبقات المنفصلة ، إلا أنها قد ظلت عاجزة فيما يتصل بالحاجات التاريخية للبلاد» .

وبينما كان صادق حنين باشا ، سفير مصر لدى أسبانيا (١٩٢٤ - ١٩٢٦) ، وولد جورج ، يذهب إلى حفلات الاستقبال البانخة في القصر الملكي الأسباني أو يجتمع مع رموز الديكتاتورية العسكرية وممثليها في وزارة الخارجية الأسبانية ، كان الابن يحس عجز هذه الديكتاتورية عن «تلبية الحاجات التاريخية للبلاد» .

لقد كانت أسبانيا بلدًا زراعيًا . وعندما وصل جورج حنين إلى هناك كانت نسبة ٨٠ في المائة من سكان البلد تتألف من أعضاء «بروليتراريين زراعيين» ، من معدمين زراعيين تحت نير مختلف صور القهر والاستغلال والتحلل في مستنقع الفقر والبطالة ، علاوة على التجهيل المتراكم لهؤلاء للمعدين على يد جيش جرار من الرهبان والراهبات كان عنده آنذاك يساوي عدد تلاميذ المدارس الثانوية ويزيد مرتين على عدد تلاميذ الكليات الجامعية في كل أسبانيا في ذلك الوقت .

ولم يكن حال البروليتراريا الصناعية أحسن كثرةً من حال فقراء الجنوب الزراعيين .

ولابد أن الفتى الذي لاشك في أنه قد ترقق طويلاً أمام أعمال فرانثيسكو دي جوي (١٨٢٩ - ١٨٧٨) قد قال لنفسه إن للشعب الذي أنجب جوي (كان في مستهل حياته حزيناً يعمل بصناعة السمك) جذير بمسير أحسن .

ولاشك أن سقوط دي ريبيرا في يناير ١٩٣٠ وإعلان الجمهورية في إبريل ١٩٣١ قد قويا بمرحيب شاعرنا ، إلا أنه سوف يشعر بسرور أكبر عندما يسمع أخبار الهبات الثورية التي نظمها الفوضويون في كاتالونيا في يناير ١٩٣٢ ، وانتفاضة عمال المنجم في أستورياس في أكتوبر ١٩٣٤ ، واستيلاء الفلاحين على الأرض في إيسبريمانورا في مارس ١٩٣٦ ، واستيلاء العمال بالقوة على الأسلحة في برشلونة في يوليو ١٩٣٦ ومقاومتهم الجبارة للمعركة الفاشي الإجرامي .

وبعد معارك برشلونة الظلمة ، سوف يكتب قصيدة : «عاشت كاتالونيا ، محبيا عمال كاتالونيا البواسل الذين نسفوا مواقع المدفعية الفاشية في برشلونة عن طريق عمليات تتميز بالجسارة الثورية للنادرة .

ولاشك أن جورج حنين سوف يشعر بالحزن العميق حين يسمع خبر استشهاده ديوروتى (١٨٩٦ - ١٩٣٦) ، القائد الفوضوى اليسارى الأسطوري الذى درخ الفاشيين في كاتالونيا وفى كاستيل ، والذى سقط شهيدا في معارك الدفاع عن مدريد ضد الهجوم الفاشي البربرى .

وسوف يشعر جورج حنين بالاشمئزاز حين يسمع خبر اغتيال أندريه نين (١٨٩٢ - ١٩٣٧) ، عدو الفاشية لاسافر ، على يد رسل ستالين الذى كان قد قرر التضحية بالثورة الأسبانية لحساب رفاق مع البورجوازيين الفرنسيين والبريطانيين .

كانت فرنسا الجبهة الشعبية وبريطانيا العظمى قد وقعتا في ١٥ أغسطس ١٩٣٦ ميثاق عدم التدخل في شؤون أسبانيا بعد أقل من شهر من بدء تمرد الفاشيين وحتى أول أكتوبر ١٩٣٦ لتزعم متابعين بموقف عدم التدخل في الوقت الذى

كانت تتسع فيه عمليات الفاشيين الأسبان المتحددين خلف الجنرال فرانكو . وعندما قرر ستالين أخيرا للتخلي عن موقف «عدم التدخل» ، كان يهتف إلى حصر للثورة الأسبانية داخل الأطر الديمقراطية البورجوازية لمنع تحولها إلى ثورة اشتراكية حتى لا يخسر فرنسا وإيطاليا ، خاصة بعد أن وقعت ألمانيا وإيطاليا في ديسمبر ١٩٣٦ الميثاق المسمى للكمونترن . وسوف يصل الأمر بستانين إلى حد حل الكومونترن نفسه في عام ١٩٤٣ تجديدا لمخاوف البورجوازية الأنجلو - ساكسونية .

وعندما تكشف أبعاد جريمة «عدم التدخل» . سوف يكتب جورج حنين قصيدته العظيمة : «عدم التدخل» ، ليهيب خونة الثورة الأسبانية . وسوف تظهر هذه القصيدة في صدر ديوانه الأول : «لا مبررات الوجود» .

على أن تميز شاعرنا إلى جانب الثوريين الأسبان لم يقتصر على للتعاطفات القلبية وكتابة المقاصد فقد شرع فور نشوب الحرب الأهلية في ١٧ يوليو ١٩٣٦ بتنظيم حملة تبرعات في مصر لمساعدة للجمهوريين ، وسوف تتسع هذه الحملة مع وصول الكتائب الأممية إلى مدريد في نوفمبر ١٩٣٦ .

وقد كتب إلى هنري كاليه ، الروائى الراقى الفرنسى ، يخبره ، في أواخر عام ١٩٣٦ ، بمجهوداته في هذه الحملة ويشيد بأساليب الفوضويين اليساريين للجدية في التعامل مع عملاء ، فرانكو ، مؤكدا : «إننى لم أأس من المشاركة يوما ما في فعل الخلاص العام هذا» .

وسوف يستقبل رواية أندريه مالرو (١٩٠١ - ١٩٧٦) : «الأمل» التي تحدث عن الأيام الأولى للحرب الأهلية ، استقبالا حماسيا ، مختلفا في ذلك مع تروتسكى الذى اعتبر الرواية «تقريبا

كاذبا من صاحة القتال» ، لأن مالرو قد تسدر على دور السبائلية التخريبية في الثورة الأسبانية . لكن جورج حنين سوف يشير إلى هذا الدور في رسالة إلى كاليه في فبراير ١٩٣٩ بعد ثلاثة أشهر من انسحاب الكتائب الأممية من أسبانيا ، وقبل شهر واحد من انتهاء الحرب الأهلية ، وسوف يكتب في العدد الأول من نشرة «الفن والحرة» (مارس ١٩٣٩) مقالا تحت عنوان : «خونة أسبانيا ، بين فيه خيانة البورجوازية العمالية للثورة الأسبانية» .

لقد حول الفاشيون أسبانيا إلى خراب ، كما تشهد على ذلك مأساة جيرنيكا في أبريل ١٩٣٧ . وسوف يشير جورج حنين لوحة «جيرنيكا» ، التي رسمها بابلو بيكاسو ، على ظهر بيان : «يحيا الفن النشط» ، الذى كتبه شاعرنا في ديسمبر ١٩٣٨ ، فور صوته من باريس .

وعندما يحاول المراهون البحث عن عزاء كاسخ بالإشارة إلى أن ذناب أسبانيا الفنية لم تكن بسوء ، رغم أن أسبانيا نفسها قد تحولت إلى أشلاء ، سوف يتهمهم جورج حنين ، في فبراير ١٩٣٩ ، بأنهم «جامعون لجثث الشهداء» ، يستلمونها استثمارات عاطفية رخيصة رائعة . وسوف يعلن أن اعتبار الفن توصيفا عن الهزيمة ليس أكثر من إهانة قسوى يوجهونها إلى الفن : «إن قدر الفن الآن هو أن يخرج إلى الصنف الأمامية للاتصال ، جلبا إلى جنب البشر الذين يريدون قهر الماضى بجميع السبل ، وذلك بوصفه تحديا وبوصفه تأكيد روحيا تخريبيا في آن واحد . إن لوحة يتردد الفاضيون في إطلاق رصاص مدافعهم الرشاشة عليها أو في رشقا بحرابهم ليست من الفن في شيء ، بل هي خسة فنية» .

(٣) جورج حنين وماسا هيروشيما

كان نشوب الحرب العالمية الثانية (٣٠ سبتمبر ١٩٣٩ - ٢٠ سبتمبر ١٩٤٥) صدمة كبرى بالنسبة للشاعر السوريالى المصرى الكبير جورج حنين . ذلك أن اخراط دول أوروبية متعارضة فى الحرب الأهلية الأسبانية (١٩٣٦ - ١٩٣٩) كان قد جعله يتصور أن زمن الحروب العالمية قد ولى وأن الصيغة للحالية وصيغة المستقبل المباشر هي الحرب الأهلية المتشابكة مع تدخلات متعددة الأطراف .

لقد كان جورج حنين يتحدث - فى أواخر عام ١٩٣٦ - تحت تأثير الدراما التى كانت تدور على الأرض الأسبانية ، حيث كان إغراء القفز إلى التعميم يحيز بحضور قوى وأسر ، خاصة وأن الثورة الأسبانية لم تكن قد سحقت بعد ولم تكن الإمكانية الواقعية لمنع نشوب حرب عالمية ثانية قد تبددت بعد .

وعندما نشبت هذه الحرب ، تعمس الشاعر «سرعة الموت» وقد أحقت من كل حذب وصوب» وجاهل أن يجد عزاء فى واقع أن «الكلمات الحقيقية العظيمة لاتزال فى اللخل فى حصون الذكرة المنيعه» .

وإذا انفلات «سرعة الموت» راح يتسامل متى وكيف سوف تنتهى تلك المجزرة ، ثم وجد أن «جميع الإجابات تهرب بشكل مأساوى من إرادة الأفراد كما تهرب من إرادة الجماهير الغفيرة» .

ثم تذكر «ذلك الصحفي الأمريكى الذى كان يشاهد احتراق مدريد من سطح محطة للاتصالات التلفزيونية وأبقر إلى موطنه: فلنصفق أوروبا» .

إلا أن الشاعر الكبير لم يكن قد رأى بعد قمر الهاوية!

فى ربيع عام ١٩٤٥ ، ألقت طائرات الولايات المتحدة الأمريكية مائة ألف طن من المتفجرات على ست وستين مدينة يابانية ، مستهدفة الأحياء السكنية للمدنيين الفقراء الأبرياء . وكان حصاذا الكارثة البشرية ٢٦٠ ألف قتيل و١٢٤ ألف جريح .

وقد حدث هذا فى الوقت الذى لم تسقط فيه طائرات الولايات المتحدة قنبلة واحدة على الأهداف العمكرية اليابانية فى منشوريا!

وفى ١٦ يوليو ١٩٤٥ ، فجرت الولايات المتحدة القنبلة الذرية التجريبية الأولى فى الأموجورنو . وعندما اجترأت الولايات المتحدة على إلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما فى السادس من أغسطس ١٩٤٥ ، دون مبرر عمكرى ، وصدا

مكات الآلاف من المدنيين الأبرياء تضطوا للحرب الباردة ، استولى الغضب على الشاعر الكبير ، وسارع إلى شجب الجريمة فى كراس «هبة للعرب» ، للذى كتبه فى شهر الفجعية والمار .

كان هدف جورج حنين هو «استفزاز الناس للغارقين فى الأكذوبة» ، ذلك أن «القيم التى تحكم مفهومنا للحياة والتى تحفظ لنا ، هنا وهناك» جزرا من الأمل وفسحات من الكرامة ، يجرى تخريبها بشكل منهجى عن طريق أحداث يدعوننا ، علوة على ذلك ، إلى أن نرى فيها انتصارنا ، وإلى أن نرحب فيها بالدمير الأبدى الذى يمارسه ندين لا يكف البتة عن النهوض من موته» .

وهو نفسه قد استفزته المفارقة وهو يتابع للتحولات التى تطرا على لاعبي الأنوار : «إن مارجرجس عند كل جولة صراع جديدة ، يتحول أكثر فأكثر إلى اكتساب خصائص التنين . وسرعان ما يكف مارجرجس عن أن يكون شيئا آخر غير نسخة بشعة من التنين ، وسرعان أيضا ما يحاول للتنين المتعب إقناعنا ،

بضربة حرية ، بأن إمبراطورية الشرق سوف بالترب» .

ولم يكن جورج حنين مستعدا للافتتاح بأن جريمة إلقاء القنبلة الذرية قد سوت إمبراطورية الشر بالترب ، فهذه الجريمة قد أكدت سطوة وجبروت إمبراطورية الشر .

لقد تحولت هيروشيما إلى خراب . ولذا كان جورج حنين قد تنبأ فى قصيدته «عدم التدخل» بأن خراب أسبانيا ، لن تكون الأخيرة . إلا أن ما حدث لهيروشيما قد تجاوز كل توقعات الشاعر .

لقد مات - على الفور - أكثر من ٧٨ ألف إنسان وأصيب نحو ٧٠ ألف إنسان بجراح - فى غمضة عين .. واقتدر الإشعاع الذرى أجسام جميع الأحياء - الأموات ، الناجين - الهالكين !

وبعد ثلاثة أيام كان الدور على نجازاكى التى أصبحت أثرا بعد عين ، وتحولت إلى مقبرة جماعية لأربعين ألف قتيل وغرفة غاز سام لخمسة وعشرين ألف جريح!

وكان لابد للشاعر النبيل أن يشعر بالعتزز إزاء حديث كتاب أعمدة للصحف اليومية المتذذ عن آثار القنبلة الذرية «الساهرة» .

وسوف يتكرر ولاشك فى عام ١٩٥٨ ، ذلك الزمن وسوف يقول «منذ وقت طويل وأنا أطمح إلى القطيعة طموحى إلى نفحة من الهواء النقى ، أطمح إلى صحبة مومسات فى حانة ولكن ليس إلى تجارة الروح الدنية

لم يكن الشاعر مستعدا لممارسة تلك التجارة وقد راح يتذكر الأيام الخوالى عندما كان رأى العام العالمى يتدد بلجوه جنود موسيلى إلى استخدام غاز للخرذل ضد الأفروبيين وعندما ثارت «ملايين الضمائر الحية» ضد جريمة

تحويل جرنیکا الأسبانية إلى سلام: ما الذي جرى لهذه الصنائر آن؟

إن الأميرالي الأمريكي ، ويليام هالساى (١٨٨٢ - ١٩٥٩) ، أمير بحار ومحيطات الجنوب ، يطن بنبذة عصرية بريرية: «إننا سنبيلنا إلى إغراق وحرق هذه القدرة اليابانية البهيمة... وإننا لنشعر لدى حرقهم بلذة تفوق لذة إغراقهم».

إن السيد الأبيض الذي تلذذ بحرق الهنود الحمر على أعواد أشجار الغابات الاستوائية في أمريكا الجنوبية ، سوف يستعيد اللذة المفقودة بحرق اليابانيين الصغر في أتون النار الذرية للعنمة !

وإزاء إهدار الكرامة الإنسانية ، لا يملك جورج حنين سوى أن يملأ : «إن مارجرس يبدأ في الظهور أمامنا مبظهر أدعى إلى التحقز من مبظهر اللتين!»

لقد كان جورج حنين عدوا لدودا. للفاشية وللمسكورية . إلا أن الفاشية لم تكن بالنسبة له الوجود بمجرد آلة حرية عدوانية يمكن أن تتلافى من الوجود بمجرد إزلال الهزيمة المسكورية بها . لقد كان ينظر إلى الفاشية بوصفها «سلوكا سياسيا، معينا يمكن أن يستمر ، متخذنا صورا عديدة ، حتى خلال وبعد القضاء على الآلة الحربية الفاشية العدوانية .

وقد رأى الشاعر الكبير: أن السلوك السياسى الهلترى، لم يهزم ، بل إنه يستغل في صفوف الديمقراطية المزعومة وإلا فماذا يعنى اللح من الكرامة الإنسانية لليابانيين ووصفهم بـ«القدرة البهيمة، ومعاملتهم على هذا الأسان؟

والحال إن جورج حنين لم يكن الوحيد الذى رصد هذه المفارقة ، فقبل شهرين من إلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما ، كان الصحفي الأمريكى

لويس كفير قد رصد الآليات التى أطلقها هتلر (١٨٨٩ - ١٩٤٥) ولتى أُنشئت «تكتسب أبعاد مخيفسة ، على يد الديمقراطية، للتمسرة .

وكان لابد لهذه المفارقة من أن تدفع الشاعر الكبير إلى إثارة مشكلة الوسائل والغايات فى السياسة والحرب ، خاصة وقد رأى كيف يمكن استخلام وسائل إجرامية مثل إلقاء قنبلة ذرية على مئات الآلاف من المدنيين الأبرياء وتدمير هذه الجريمة بالحديث عن «نبل المقصد» .

وهو لم يكن مستعدا للمعامرة . لقد رأى أنه ، حرصا على التقضايا العادلة ، «يجب .. تحديد قائمة بالوسائل التى ليس من شأنها طمس للغاية المنشودة ، فالتلجؤ إلى اللميعة ، فى مواجهة ضرورة عابرة، إنما يترجم نفسه ، فى وقت قصير ، إلى إدارة للميعة . وسرعان ما يتكون لدى فريق من المواطنين ، طبع تميمى - ولدى الفريق الآخر ، وسواس تميمى» .

والحال إن الوسائل التى من شأنها طمس للغاية المنشودة سرعان ما يتكشف - عند الانتصار - أنها قد رجعت إلى مستوى تشوهات قديمة وعادات ثقافية تجرى حمايتها بحماية ضد تمردات العقل المحتملة .

ويستذكر جورج حنين خدوع للرأى العام لهذا المصور للحنن ، ويتصالح عن الأسباب التى تعزم الملايين من الإصاك بناصية للقضايا السامية التى تكرس نفسها لها، بحيث باتت نهبا للانعطاط المعطوى للممثل فى تغفل السلوك الهلترى فى صفوف الديمقراطية المزعومة .

ويمسك جورج حنين بالسبب الرئيسى : «إن اتصاع وتركز الحياة الاقتصادية الحديثة قد جعل من كل حزب ، ومن كل نقابة ، ومن كل إيلارة ، أجهزة شبه شمولية تمشى فى طريقها

مخلفة عن ثقلها النوعى ولا ترجع إلى الخلايا الفردية لى تتشكل منها» .

وهذه الأحزاب ، وهذه النقابات ، وهذه الإلارات الولائية الحديثة يحميها من مناهج العقل النقدي (وكنذك من الخفقات للشعورية والتمردات القنبية) ، مضمولها الوحيد وذو السيادة .

لقد تدهورت أسلحة التمرد وتوصلت عبر آلية الاحتواء الجهنمية إلى تروس فى عجلة «الديمقراطية» الزلقة .

إلا أن جورج حنين يرى أن هناك ما هو أسوأ من انحطاط هذه الأسلحة : الاستسلام المخزى لهذا الانحطاط ، ذلك الاستسلام الذى يتكشف ما إن يتمتم المهزومون - وما العمل ؟ إننا لا نملك بدلا لحسن!

إن هذا التبرير العاجز يتذكر جورج حنين بـ «سينما يفرق فيها اللرم ، مطاوع الرأس لخضم ساعة من الوجود على ظهر الأرض» !

وسرعان ما يتحول هذا التبرير إلى قوة مدمرة واسعة الانتشار : إنه يتحول إلى «استمارة» قسفة ، حالة أهلية ، سيد ، نزوة ، دليل براءة مسبق زائف من اقتدار جريمة ، دعاء ، سلاح ، مومس شهقة أو زفرة ، قاعة انتظار ، فريسة ، فن تصدق على النفس ، بوصلة للمراوحة فى المكان ، شاهد قبر ، أو إلقاء قنبلة ذرية على هيروشيما وأخرى على نجازارك!

ويدين جورج حنين هرب الإنسان المعاصر من الحرية ومن تحمل للمسؤولية ويستخر من ذلك «الوطن الصالح» الذى يعتقد أن يومه أن ينام نوما عميقا فى ظل الملاك للحارس : «القنبلة الذرية!

وإذا ليرصد للشاعر الكبير واقع أن جهاز الرعب لا يزال بعيدا عن أن يكون خاليا من الترددات ومن التمزقات .. يستشعر الأمل ويتصالح : «من الذى سوف يحرك ذراع القنبلة ؟»

وسرعان ما ترسم في مخيلة الشاعر صورة جيل جديد من الموسوعيين يطلق من الجردة - جيل جديد من الموسوعيين يطلق من الجردة الهائلة نفسها التي انطلق منها الجيل السابق .

كان هذا الجيل السابق يتألف من رجال مثل جان جاك روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨) ، ابن الساعاتي والمسطوك المولود في جنيف والذي قال: «لقد ولد الإنسان حراً ، إلا أنه مكل بالآغلال في كل مكان ، ومثل فولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨) الأديب الساخر الذي كان يضرب ويهرق مثل مساقعة .

إن إشارة الشاعر واضحة بما يكفي ، إلا أنه لا يتريد في توضيحها أكثر فأكثر : إن الروح الرافضة لإهدال الكرامة الإنسانية يجب أن تمتد نارا عبر مجمل السهب البشري الواسع ، وعندئذ إن يكون الإنسان بحاجة إلى مغمس ولو لحظة واحدة من الوجود على ظهر الأرض» .

(٤) جورج حنين ونيكولاي بوخارين

خلال الأيام الأولى لشهر مارس ١٩٣٨ ، مثل نيكولاي بوخارين (١٨٨٧ - ١٨٣٨) أمام القضاء ، (١) السلافي في محاكمة الـ ٢١ السورية الشهيرة التي انتهت بإعدامه رميا بالرصاص بعد أن تأكد لهيئة المحكمة - دون دليل ولحد - أن بوخارين «عدو للشعب» منذ عام ١٩١٨ على الأقل!

ولا شك أن محاكمة بوخارين قد سببت صدمة عميقة لجورج حنين ، تقوى كليلوا للصدمة التي سببتها له محاكمة موسكر السورية في عام ١٩٣٦ ، محاكمة عام ١٩٣٧ .

فمنذ ربيع عام ١٩٣٦ على الأقل ، كان بوخارين قد أصبح واحدا من ملهمي

جورج حنين بقى إيلول ١٩٣٦ ، قرأ للشاب المصري الذي لم يكن قد أكمل بعد عامه الثاني والعشرين كراس بوخارين ، «المشكلات الأساسية للثقافة المعاصرة» . في ترجمته للفرنسية التي صدرت في أوائل ذلك العام في باريس ضمن سلسلة «وثائق روسيا الجديدة» .

وقد توقف جورج حنين طويلا أمام الفترتين اللاتينيتين من الكراس المذكور:

«إن تحليلا لمجريات الأمور يدفعنا إلى أن نستشف ، ليس موت المجتمع ، بل موت شكله التاريخي الملموس والتقالا حتميا إلى المجتمع الاشتراكي ، لتقالا بدأ بالفعل ، لتقالا نحو هيكل اجتماعي أرقى ، والمسألة ليست مسألة مجرد انتقال إلى أسلوب أرقى للحياة ، وإنما أرقى على وجه التحديد من الأسلوب الذي هو اليوم أسلوبها . «فهل يمكن للحديث عن ذلك الشكل الاجتماعي الأرقى بوجه عام ؟ أن يجرنا ذلك إلى الخلفية؟ وهل يمكن الحديث عن معايير موضوعية من أي نوع في هذا الصدد ؟ إننا نعتقد ذلك .

ففي المجال المادي ، يتمثل معيار كهذا في قوة مردود العمل الاجتماعي وفي تطور هذا المردود ، لأن ذلك يحدد مقدار العمل للفائض الذي يعتمد عليه مجمل الثقافة الروحية . وفي مجال العلاقات الإنسانية للباشرة ، يتمثل معيار كهذا في اتساع مجال لاختيار المواعيد الإبداعية . وعلى وجه التحديد ، عندما يكون مردود العمل مرتفعا جدا ، سوف يحقق للحد الأقصى من إثمار الحياة الدلخلي لدى أكثر عدد من الناس ، ليس بوصفهم مجموعا حسابيا ، وإنما بوصفهم كلا حيا ، بوصفهم جماعة اجتماعية .»

لقد ذكر جورج حنين في عام ١٩٤٥ أن هذه الكلمات قد ألهمته الأمل . ويبدو أن المنظور البوخاريني عن «مجتمع المستقبل» هو الذي حدد نشاطات جورج

حنين إلى حد بعيد ، خاصة خلال الفترة الممتدة من عام ١٩٣٦ إلى أوائل الأربعينيات ، حين أخذت المنظورات اليوتوبية تستأثر بجانب ملحوظ من شواغل شاعرنا ، وإن كان ذلك لا يمتد إلى جورج حنين قد هجر المنظور البوخاريني تماما ، كما تشهد على ذلك إشارته في عام ١٩٤٥ بـ «رؤى لانفراج السخية» والتي لا تختلف من حيث الجوهر عن منظور بوخارين .

والحال إن واقع الثلاثينيات المرير قد حفز جورج إلى التمسك بمنظور بوخارين عن «مجتمع المستقبل» ، هذا المنظور الذي يؤكد على إثمار الحياة الدلخلي عدد أكثر عدد من الناس . وهو إثار لا يمكن أن يتحقق دون تجاوز مختلف أشكال الاتباعية .

كان جورج حنين الفنان ، يعلم أن بوخارين لم يكن ثوريا وحسب ، بل كان عاشقا للرب ، وعاشقا للمرأة ، وكاتبا ساخرا تذكّر سفره بـ «سفرية السريالين المروءة» .

كان بوسع فتاة صغيرة اسمها أنا لارينا أن تحب بوخارين ، صديق أبيها ، وأن تكذب له ، في عام ١٩٢٥ ، قصيدة حب:

«يجتاحني السور حين أفك ، ويقتلني الأسى في غيابة» .

وكان بوسع هذه الفتاة أن تدس رسالة حبها الأولى إلى بوخارين في يد سلالين (١) لكي يوصلها إلى المحبوب!

وكان بوسع بوخارين أن يسخر من استبداد سلالين السكرتير العام للحزب ، ويكتب مازحا: «إن البشرية لم تتنقل من الوحشية إلى البربرية ثم إلى المدنية ، بل انتقلت من التطور البربرية إلى التطور البربرية ثم إلى السكرتارية!»

وكان جورج حنين يحترم احتقار
بوخارين للاستبداد ولانعدام للمسئولية
تجاه الشعب . ولم يكن جورج حنين
بحاجة إلى أن يقرأ رسالة بوخارين
الأخيرة والتي لم تنشر لأول مرة إلا في
عام ١٩٧١ لكي يدرك أن الاقتراء على
بوخارين وإعدامه يدلان على انعدام
مسئولية الستالينية تجاه الشعب . فأدلة هذا
الانعدام للمسئولية كانت تكرأكم أمام
عينيه كل يوم .

والواقع أن جورج حنين قد اعتبر
إعدام بوخارين دليلاً ، بين آلاف الأدلة ،
على ابتعاد مسيرة البشرية ، ولو مؤقتاً ،
عن المنظور البوخاريين عن مجتمع
المستقبل ، وهو ابتعاد تدل عليه حقبة

للثلاثيات الرجعية التي شهدت صعود
الفاشية والستالينية .

وقد رأى جورج حنين أن اقترايب
مسيرة البشرية من المنظور البوخاريين
عن مجتمع المستقبل ، يتوقف ، بين أمور
أخرى ، على سيطرة أخلاق البرولييتاريا
للثورية ونسف أخلاق منطهديها .

وقد حكى في عام ١٩٤٥ : «إن
البرولييتاريا لا يمكنها أن تحلم بالصعود
عن طريق اللتماس الرسائل التي يحط
منطهدها بالتماسها» . إن الفاية تقرر
الوسيلة ؟

وعلى هذا الأساس ، كان يوسع جورج
حنين أن يعلن دون تردد : «إن للسوس
سوف ينخر في أساس الستالينية بسبب

وسائل انتصارها ذاتها» . وذلك في الوقت
الذي كان فيه الستالينيون المصريون
يسبحون بحمد «الرفيق الأعلى» الذي
يسط استبداده على شعوب بأكملها
ويشاركون بنشاط في حملات الاقتراء
على زملاء لينين !

ولم يهتم جورج حنين ، ولا أنور
كامل فيما بعد ، باقتراءات الستالينيين
المصريين منطهدها بسبب دفاعهما عن
بوخارين ضد جلاديه .

وفي ٤ فبراير ١٩٨٨ ، حانت لحظة
للحقيقة ، حين أصدرت المحكمة العليا
المصرية السوفيتية حكمها ببراءة
بوخارين من جميع التهم التي وجهها إليه
قائلوه . ■

الكتـابة
المطـبوعة
بالفرنسية

چـورج حنـين

٢٠ قصائد

عـدم التـدخل

انظروا المدن فقدت شرايينها شريانا بعد شريان

والقرى فتكت بها قرح شرهة

والطرق ما عادت تسلم

إلا لسواد رعب مماثل

حيث لا يستطيع أحد أن يميز سماء من أرض

لأنه لم يبق في المكان غير بعد واحد

هو بعد القتل

انظروا الضربات القاصمة

تستقر في جوف الشعب

والملك الجدد للشاطئ الأزرق

ساحات الفضاء تفيض بجثث رائعة

تلبس من أعنف تمزقات أسبانيا

كم يتشابه كل هؤلاء الموتى الجدد

كم حوى موتهم كل ما هو جدير بالحياة

لم يتوافر قط

مثل هذا القدر من اللحم

للخطب والملفات والتقارير

دمعة من هنا وأخرى من هناك

لم يحدث قط أن سقط مثل هذا القدر من الضحايا

والضمير معدوم إلى هذا الحد

يخلقون فى اللحم - الهبة العظيمة للأحياء

مساحات من الغذاب كل يوم

الديبلوماسيون لحسن الحظ هناك

جدلهم ماعاد يزدهر إلا فوق الحطام

فوق حداد مدريد وبرشلونة

العاصمتين المشدوقتين

أيتها الأحياء التى خرجت من ليل الحديد نارا

فتواصل صفاراتك العادة صراخها

حتى تصاب بالصمم آذان الزمن

أيها الحطام الذى لا يغتر

بحدثون عنك فى وزارات الخارجية

عن نقالات الجرحى والتوابيت والمقابر أيها الناس

أيتها الحجارة عزاء

ياخرائب أسبانيا ان تكونى الأخيرة

هكذا تقرر أن يكون المصير

ثم لانيأسوا من الآخرة

هاهى ذى نتقدم نحوكم

خيانات غيبية ميجلة

ساحة لمن استولوا على باداخوث

ساحة لمن ابتدعوا عذاب الجلجنة

إنهم سوف يقدمونكم قربانا لخلودهم

سيرتبون لكم طقوس رحيلكم

طوريبدأ إثر طوريبدأ

حتى تكون فى النار راحتكم الأبدية ! ■

الترجمة بالاشتراك مع أنور كامل

چورج جين

قصائد

٧ معنى لوجه يشبه جميع الوجوه

ج . جويس (انجليز)

معنى الحياة

فى اللحظة التى يوشك المرء فيها أن يياغت شيئا ما - أن يقترب من الإجابات الشافقة العظيمة - أن يتمكن من إبطال الأصوات المتعذلة فى نفسه - أن يلتصق على قانون نيل الروح - أن يمس فى الاغتراب - أن يكبر من جميع الوجوه - أن يتقوى للقدر - فى اللحظة التى يوشك فيها أن يكون هذا كله قريب الحدوث - يصطدم المرء بتمامه حائط - هذا الغريب تحديه مع ذلك - تنهيا للشرح نحو أية ثروات مجردة تدفعك سرعة داخلية غامضة - تون جذرى - كل كلام عند خروجه من فمك تقطع رقبته مقصلة من حائط جديد - يأتى من بعيد جدا - يسقط من عال جدا - بيننا وبين الاكتشافات الشاغرة التى لن يعرف أحد عنها شيئا - إمبراطورية الحوائط لا تنتهى - الريل لمن يساومها على رغبة الطوبى والجنس المستحقة لها - إنها بعد نمارس طويل تنشر فى وضوح النهار أشباحا لاتطاق - تلتفت الاضطراب فى اضطراب الجماعات - من قال حائط فقد قال سمك - وفى نهاية الحساب يدرك المرء أن كل شيء يجرى وفقا لسمك معين - فى اللبدية يكون المرء واحدا - بلا سمك تماما - مهملا تماما - بزقة صنيعة وحيدة - ثم يصبح لثنين - أمام القانون أو من وراءه - وهكذا فورا يسير أكبر سمكا - الناس الآن يريد أن تنظر اليك باهتمام واحترام - أنهم يراقبونك لكى يروا ما إذا كنت لن تنمو أكثر - ما إذا كنت لن تكسبون أشد إزحاما - فما تقتضى به قوانين الطبيعة - ووصايا الأخلاق - هو أن تملأ مكانك تحت الشمس - أن تسهم فى السمك للجمعى - الأسرة تمثل سمكا مهما بما فيه الكفاية - يستحق التشجيع - من الصعب تخطيه - وإثقا بحقه فى الوضع النظامى - تبقى بعد ذلك طوابق أعلى للخطى - على القبة تتربع الدولة - الدولة تكتب التاريخ - مسألة خطوط بسيطة - ومن حين إلى حين تبيع الدولة مجموع خدماتها - لكى تتحقق من درجة سمك الأمة - لكى تذل للسمك المناقض للأهم للسجارية - وعندما يستهلك كثير من السمك - يبدون من جديد فى بناء الحوائط - وفى الحياة كحوائط - بنفس الضرب - بنفس الجمود - مع وجوه الحوائط المعادية - مع مسير تخين عقيم ملء بالحوائط . ■

چورج حنين

قصائد

قصة غارة

المر المرشوق بالسامير يفنى إلى قلب الصحراء . أحادى إذن طريقا خاليا من
الدم موشعا بإعلانات صغيرة . لا شيء غير سيدات بين أعمار لا بأس بها يتقن إلى
المحبة البرينة . بعيدا يتنزه ببراءة دخان متموج . أستوقف حاجبا ينبتلى هناك يجلس
الراعى الذى يعقد زيجات المصلحة . يشغل على فحم الكوك، يبدو من جهة أخرى
أنهم سوف يعملون راعيا جديدا تماما . راعيا عصريا لن يعقد قران بعد الآن إلا على
المازوت .

بعد بضع ساعات من السير وحيدا ألصق فجأة سيقان نساء يخرجن من ميدان شفاء
رحيب ويلوحن مودعات بالوشاحات، أو بالنوارس أو بالثلوج . موسيقاهن تشبه الفرق
الذى تحدثه فى الطبل المحموم صرخة قطار سريع يغيب فى نفق يعرف تماما أنه لن
يخرج منه .

أسأل حيوانا أليفا - أخطبوطا فى الغالب - يتشمم المشهد بمسحة مرتابة . يقول لى
هذا الحيوان : « ماتظنة نساء ليس فى الواقع غير خطوط زوال طولية والإنسان الذى
يحيينه بهذه الطريقة ليس سوى الحريق . الحريق يزور فى هذه اللحظة كل المنطقة
على متن مطلقه الخاص . السكان الأصليون يحسبون أن شرقا عظيما أسدى إليهم
لأن الحريق يسافر فى الغالب متكررا »

الحيوان الأليف الذى أوحيت إليه بشيء من التعاطف يستطرد : « لاحظ أن بين
خطوط الزوال والشفاه سوء تفاهم كبير . كل قرن تحدث بينهما منازعات لاتنتهى .

الجيران يفقدون فيها الحياة والحلم . تلك فضيحة ياسيدى، فضيحة خالصة، ومن المستحيل، مع ذلك، فهم دوافع هذه المنازعات . إنهم يصرحون فقط . وأنا أبلغك الرواية الرسمية للأحداث ... إنك فى نهاية الأمر لست سوى أجديى ١- بأن خطوط الزوال تترصد بشكل خاص أسرة أمن الشفاء تكرر لها دون توقف قسما لا يتبدل : أقسم لك بأننى لم أخدعك قط ... أقسم لك بأننى لم أخدعك قط وهكذا دواليك . إذا كانت خطوط الزوال تهال للحريق بهذه الطريقة فذلك لأنه يحرق كل التطلعات التى تقدمها له الشفاء . أنا أعتقد أنه قد آن الأوان لطرد خطوط الزوال هذه بإرسالها، مثلا، لمغازلة أدوات الجراحة التى يحزنها أن تموت وحيدة فى علبتها .

قبل أن تنام تزدى خطوط الزوال صلاتها وترسم فى رماد القضاء إشارات سيمافور مديدة فى عشق الأفق . الإشارات تمكث طويلا بعد مولدها بلا حركة ثم تحلق بأجلحة من رصاص صيد للطيور ولا تلبث أن تحط على جنبات الكلبان حيث تزدهر صفوف من الكوى المتألفة تصبى بنور ثابت محطة محفورة فى قلب الماس الأخطبوط يشرح لى، وقد اتضح بشكل قاطع أنه أخطبوط : هذه المحطة لاتفقد فى شيء على الإطلاق لا فى القيام ولا فى الوصول ولا فى أى شيء بل إنها لا تؤكل . لهذا يحترمها الجميع .

القضببان سواعد عذلى، من اللحم المشغول، تهدد على رصة السكة، شبيهة بأطفال متعبين مسهدين لا يجرؤ أى قطار على سحقهم .

ناظر المحطة قط سيامى يحمله على الأكثاف مقعد من الزمرد . ناظر المحطة لا يتعمل . إنه لا يبالى . ربما لأنه على موعد مع المستقبل . الحلم فى البلورة عيبه. ■

(مع أنور كامل)

چوریہ سنین

قصائد

إلى «المنتحر» أنجيلوس ريز

انتصار مؤقت

والآن تقب النافذة
بلا عمر ولا نور
شقيقة الشفاء المرة
منها تدخل الأعصاب الهالكة
مطلبية بأباد بشرية
تقطع رموس النساء
بعد الحب
على مائدة ما
شيء يبتسم خلال كل نعاس العالم
إنه وجه
لا يلمح أبدا
لا يلمس أبدا
وجه يوروجه
تاج الذكرى الذي لا ينتهي ■

ترجمة : مجلة التطوير (فبراير - ١٩٩٠)

مع تعديلات طفيفة من جالب

أنور كامل ويشير السباعي

في أعماق الأهرام الزرقاء
التي رحلت مفاتيحها صوب الأقفال المتوحشة
وتاهت خطاباتها في سوق الاعترافات
في أعماق الأدرج الملونة بلون التلميزة
بين سيجارة ذابلة وصفعتين
يرجع تاريخهما إلى اللعنية الأخيرة
يحدث أحيانا أن تنقط
شفاه مرة
تكثر كلمات قريبة
تهبط كالحصى
ملحدر الصوت

شفاه نادرة مختصرة
تلتفح لندع جاسوسا يمر
متخفيا في فرقة عازفة
لا أعرف بعد أية سيمفونية
تتشبث بطق من اللهب

چورج حنين

قصائد

إلى أندريه بريوتن

منظومات

على فراش الأرض؟

لم لا نجعل الحياة أهلاً للسكنى ؟

لم لا نهرب من المقاعد المألوفة والمصائر المعيشة

بما يكفى ؟

لم لا نتجنب جفون الطرق الملعونة ونختفى فى

الليل الأكثر غموضاً حاملين بأقصى سرعة جثة

لمجهولة مزق أوصالها حلم يحتدم دون خطر من

بقطة ؟ ■

(مع أنور كامل)

لم لانسادف على قطرة تلتصّب فجأة بين

كارتئين امرأة ذات عيدين خفاقتين تخبرانك باسمها

فيبدو أجمل من شفا هاوية مكسوة بغلالات سوداء ؟

لم لا نجسم على مسرح الأفق المقفر دائماً

ضجعات جمة لشعر متعددة الألوان ؟

لم لا نهيب ملحدرات الجبال بمخلوقات راديومية

الجنس نتحد بالمناظر الطبيعية ونشعلها عند كل عناق

ونبقى وحدها فى ألق مدوخ ؟

لم لا نتقد بضربة واحدة حشد المرايا المرشوقة

چورج جينين قصائد

في مستوى الغياب

للجاسة على فراش طريق يكاد يكون مقفرا
لا تزال تطوف به جلجلات ضحكك صاخبة
وغريان ضخمة تبراأت منها سماؤها

في صوتك لكنكس وداع
وهين تنكسين رأسك
لكي تسطي ماشئت

يبدو كما لو كنت تحفظين الموت عن ظهر قلب
وحين ترحلين للحاق بصمتك الأثير
يخلو المكان كله مما ليس أنت
ويتركنا وحدنا مع غوايبك الخصب أبدا
الخصب كإعلان انتحار
أو كالوجه الآخر لمحيط. ■

مع أنور كامل

أكداس من متلصقات ذابلة في عينيك
ويرك من خمر مروعة
يردها أشقياء منكسرون
يكشفون مثليسين باقتراب البراءة
والذاكرة نفسها بين كابوسين
في متلصقات لياليك أرغلات حامية
تطيل دموعها الشمعية
الأصابع المغمومة لأغنية
تفقد الاستصراخات المبحوحة للحيوانات الضالة
واحدة فواحدة

على جبين حياتك
كل الفضن المهيبة للشباب
والترجيع الذي تطبعمه شفتاك
أسفل صفحة من الخمر
بحوى كل منروب للحكايات الحقيقية

بورترية كامل التلمساني

قادت ذا أيها السحاب الأسود على
استعداد أبدا لأن تدهس على
المواكب الأخلاقية المتجهة صوب السحاب
الأخضر أو مالا أدرى أى خيل على يوسى...

أسمع كلامك المنقش على صلاية
المدن مع تأوه شهرة تستمتع باستئصال
نفسها بنفسها.

أنت ذلك الشهاب المجدد يتدحرج كل
أصحاب عائد الضمائر من يداه هضمهم
ويقلب بحركة طائشة للمناظر الطبيعية التي
تعمد فيها البشر الراضون بالوجود.

تعرف كإنسان كيف تهتك أسرار
العمارات غير المبهمة وكيف تميد إلى وجه
النهار عبرهن الفاحشة المدفونة منذ زمن
بعيد.

تعرف كيف تجهل من هذه الغمام
المتدحرجة من باطن الأرض بمسلك طريق
عظيم مسددة ضد أرواح للناس المهذبن.

تعجب الفرس الذليلة مرة وإلى الأبد.
أسرة تقض الحب وللشرقيات الليلية التي
تطلق منها جديفالك للذئبة لتطارد السماء.

مآثرك السامية ستكون تلك الغارة
الكبرى بين أحضانها يتأخى قطاع الطرق
والعسكر فى العالم كله متحدين أخيرا ضد
العالم كله.

أيها السحاب الأسود الجمول أرى فيك
لقاء غير مأمول بين نهاية العالم والأحداث
الثقافة.

فلا تظلمن أيها السحاب الأكثر صفاء
من هريق؟

(مع أنور كامل)

سان لوى بلوز

للشمس كتأهب للسقوط مثل حجر جسيم
بالغ التضج، الحجر الذى أمتداه سفر طويل
يسأل النهر أن يستضيفه فيجيب: ادخل.
أنت هنا عند نفسك.

يتوقف الفلاحون لمشاهدة المنظر.
أحدهم يهتم: أود لو اجتزت هذا الشيء لأن
من المؤكد أن على الجانب الآخر امرأة من
المدنية سوف أحبها.

ويضيف الفلاح الذى لم يرحلها قط:
امرأة من المدنية سوف أحبها بسبب
الحلى التي سلبها.

يحدث الآخرون فى وجبة للنهار اليومية.
يفتح للنهر نهريين كما لو كان لوسمع مرور
غرق كبير.

أما الطريق فحسبتهشق النجوم للوفير
لصدفها لتأليل.

فلاح جديد يحاول عد النجوم.
عبثا يحاول لأنه يعرف العدد فوق
العشرة

يظن أنه عندما يكبر بما يكفى سوف
يتوصل إلى جرد السماء.

لكنه يخشى أن تنقص النجوم فى تلك
الأكثاء. أن ترحل واحدة فرائدة.

أن تتركه وحيدا مع الليل الحقيقي.
صوت امرأة المدينة يتسرب الآن من
الأفق كله، يطرق السهل كله.

إنهم جميعا يسمعون، ومعهم، قرون
وقرون من الترقب الصامت.
إنها تقول إن بها رغبة جامحة فى لقاء
جديد مع نهريها.

إنها تدعى أن تحكى له كما من الأسرار
الغرامية التي لا يعرفها لا للراعى ولا
للصيدى.

إنها تود أن تشرح له حكاية السوارات
التي تحرق ساعدتها.

والسهاد المستحم الذى يفرغ عينها وإن
يهرحها إلا بالرغبة فى قتل بعض العشاق
للعاجزين عن الإحاطة بشيء غير جسدها.

والملحن الذى يمشى شمس مفلوكة.
والحاجة إلى الرجل زمنا أطول، ومسافة أبعد
- وشراب لجن فى الدوح - صوب العواصم
المرشحة للوحدة.

يعد الفلاحون أغفهم صوب هذا الكلام
كل منهم يحلم بالاستيلاء على كلمة سوف
يكنم سرها مرغما مدة طويلة.

لكن للكلام يهرب كالفافوش.

إنه يعود إلى المدنية حيث تغنى هذه
المرأة أغنية رحيل لا يلقى. ■

(مع أنور كامل)

چورج حنين قصائد

اقلب

تحمل أثر عناق
لانهائية من الأبدى
ذوات الانفجار المبيد .
تفترق لتأخذ في الطيران
وتخترق المرأة في صميم عمقها
حيث ينتظر من لحظة إلى أخرى
أن تظهر فجأة
صورتك المؤثرة
التي ستحمل الجهر من اسمك
وهي اللمة الأخيرة لإلهامك
ووراء التسلسل الخارق
لرفضك واستسلامك
تقف هذه الصورة من صورك
في زينة عظيمة للانتحار
تهلكين أمامها
في مثل البديهة الأولية لوضوحك ■

غابة شقوقها من المرجان
مفتوحة للمعبرين المتخفين
الواصلين من نهاية السماء
الحب الذي يلعب
فرق سفوح الضوء المجهولة
وفرق عزلة جيبك التي يمكن التعبير عنها
يتردد في الاختيار
بين مذاهب الفرواية المختلفة
التي يقدمها له مع ابتسامة من رصاص
شباب متدهور
حياته لاتقوم إلا على صلابة هذه الابتسامة
... واليوم أيها الهذيان الثابت الذي
لا يزعج .
العائد في خطوة مسرحية
إلى يتابع العاصفة المثيرة للظمأ
تضئ من الداخل بمجرد اقترابك
سلام اللتح
التي مازالت كل درجة منها

ترجمة: مجلة التطور، (يناير ١٩٩٠)

سونيا اراكبيستين

نقبوا

فسوف تجدوا هناك ابتسامة

ابتسامة قبرية

لأولئك الذين يصدقون وعود الحياة

نقبوا

فسوف يرفعكم التراب إلى القلب

وسوف تجدوا للقلب في التراب

والحب الهامد

بلا حراك على ملقئ طرق الرفض

نقبوا

فسوف تجدون السماء

ريما تكون السماء

هناك

ريما يكون هناك تناثر الأجساد

أو مذاق المطر الأسيف

نقبوا

حتى تشر هذه المرأة مروحة سقوطها

حتى تصفع إلى الأبد بلادة الفضاء

حتى تزف نفسها إلى اليابسة

بوجهها البالورى المكسور الجميل

نقبوا

فسوف تجدون العيدين الأكثر وحدة فى العالم

وعلى إسفلت الشارع البارد

غريبة فجأة كثافة

نقبوا فى هاتين العيدين عن نظرة مستحيلة

نقبوا عن اسمنا فى ليلنا

نقبوا لأجلنا . ■

چورج صنين قصائد

المرأة البيتية

جميلة
كالصاعقة التي تتوقف في منتصف السماء
كي تختار المهرى الذى ستهوى إليه
مجهولة
توشك على إثارة الفزع
ومع ذلك فهي ماثراطمئنان
كاستراحة قصيرة في بلد معتدل المناخ
بطارية إضاءة
تمسك في حذقتها
بزماء الليل
هشة
كمصافحة
بين كائنين بلا مستقبل
عسرة
كاستهلال العالم
وجه محاط بالأموار
لا يرى غير مرة واحدة في العمر
عدد الضغط على الزناد. ■

حديقة العلامات

إلى جان ماكبه

أيتها الفرسان الخاضعون عبثاً
لبلاء السديم
أيبتها الحجارة التي تبلى سلفاً
يا وجوه صدر المدى
الذى يجمل
أن يتمسك به الإنسان
هنا لا يفوت أوان شيء
الحلم من قطعة واحدة
بتواصل ما يزال
مثل وفاء بادرة نادرة
مداعبة قرية ما عادت الأبد
بحاجة إلى الالتئام عليها من جديد
هنا لا يفوت أوان شيء
تحد طويل ميل إلى التخذلان
يجمد الهامات للمرتفعة الأخيرة
لم تعد هناك عناقات هاصرة
لم نعد نستأنف كلامنا ■

چورج حنين

قصائد

الف

الرجفة

القدرَ نمرّةً ساخنة
واللحظة التي نَمَسُ فيها
تكتسب - في المسخريّة الليلية العظيمة - مذاق عريضة
سارا سيديّة
ثم ينبثق النور
وندرك أنّ ما هو جوهري
هو أنّ نحرص كل الحرص
على الأشياء التي ما عدنا نشتهيها. ■

ما على المرء وماله
ما عاد بالإمكان قراءتهما
في البلورة المجنونة للمعابد
للحظة فقط
بعد جمود سنوات غير مجدبة
تعلو قوة جديدة
في أعين من يقيمون القداس
لحظة زعر وصريير
مُضَاعَفَةٌ للبركات
على فراش الغابة العظيمة
حيث يصنع ثمن كل إيماءة
إن رعب الغداة
يكفي لمواصلة الحلم. ■

چورج صنين قصائد

الإنسان المولود بعد موت الأب

فيلك

فيك
يسكن كملى
يابلادى الكسولة العظيمة
مثل ثعبان
فى جذع شجرة مجوف
فيك
تدور عجلة المامنى المشدودة
تحققن فى البعيد والقريب
بنظرة محايدة
والفئارات ترفع تلوريتها الزبدية
كى تلتطفى فى عشق البحر
دون رقباء
فيك
يستغرق النفاقل الأستار
فيك
يتجند المنفى الطويل لقلبه
فيك
أكون فى النهاية
تحت رحمة نفسى ■

ولدنا لبرودة الأندرع
ولدنا لكى نغالب معار الميلاد
ولكى نتمتع فى باطن الكائنات
علامات سوء النية.
قال لنا مولانا «كفروا عن خطاياكم،
ولم نعرف قط
الزيف أو الزلل الذى نتكناه.
بعد عن أن يفارقنا
ارتسام المنجر الخالد من الحياة
الواقع تحت ملاحقة لا تتوقف
نفس خفى بيت الفرقة
فى حركاتنا المنفصلة عن الأرض
فيفرقنا كما تفرق العصافير
يهتف أحننا «إنها إرادة الغائبين،
وتحت كتفياتنا الصخرية
نستشف أننا عراة
نبقى، هذه المرة أيضاً، محاربين غير مرجحين .. ■

عن تيمة أساسية لدى رمسيس يونان

حين ينفرز الفلجر غائراً في الجسد كما ينفرز في غمده الطبيعي المعتاد، فمن الأفضل تركه حيث هو لانه. تركه حيث هو يحى ترقب الموت. أما نزعه فيحى الموت.

الرسم ضرب من ضروب للرعى بالقوس، حيث يطلق السهم مغمض العينين.

هل لابد حقاً أن نذوم حتى نكون؟ إن التقاط صورة خاطفة لأحد الفراشة معناه إعدادها لسأم الفداة. الارتجاج هو صيغة المصدر في اللغة التصويرية.

القوة وحدها جعل صبرها. أما الوعى فاستنزف. إنه فاز مكتنز.

الافتراق البائن يكمن في اللاعودة، أيا كانت الذريعة، إلى الوضع الأول.

امرأة محلية الظهر تفقد حتى فكرة الصراخ. نافع زجاج اسئل منها أوكسجينها ليصوغها حية في نشوتها. إنها تريد الإبقاء على ما يخرقها وما تبقى عليه هو الحرب. بوصلة الشهرة تكور. إزنتها متقدة.

لا أحد يستطيع اختزال صورة تكبر لأن الدماغ كوة. هنا، لا مجال للاختفاء. ان يكون لذلك معنى. يرتد على وجه الليل لارتداد كرة على مضرب.

كوكبة من النجوم لتكائب. إنها القيلة العيفة للمادة التي تحكم علينا بالسهاد.

الذين فى الخارج يدركون الآن أن المعرفة مخلقة. ■

تحية لرسم رمسيس يونان

ملحنات خطوط ملحنة

دعوة لازية إلى العذاب

لن يتبدل مشهد الدراما أبداً

وهذا بالكاد لن انتظره المرء بعدُ

هذه الباقية من أزهار النرجس

هذه العلامة للأزمة الأكثر قتامة

والتي لولاهما لأخُفِزَ ابتزازُ الليل المحتوم

إلى تجارة أفواه مهزومة

أفواه غير مؤهلة للتعبير

علامة الأزمة الأكثر قتامة

تسارع إلى شد السجالات الإنسانية إلى الوراء

حتى لا يتمكن أي تلميح من تشويش تيجس النساء

الاحتفالي

للملصّب وسط صمم القباب

لا برادور قاس لغراميات غير باقية

چورج جين قصائد

مظہر هروب

يعطون الامواج درجات بحسب ما إذا كانت قصيرة
هزيلة منحرفة أم مجرد قاذلة.

وهذا الحساب الورع لا يدع لهم غير وقت للأسف
على عدد من الغرقى الضائعين في عرض الكاب هورن.

عندما كان لا يزال بوسع المرء أن يفرق متكرراً
لكن مالم يكن لدى البحارة قت للتفكير فيه

تبشقه الحيتان على مستوى المنظار

وتطلقه العاهرات من وسط أفخانهن

ويعلنه الوكلاء التجاريون أمام شوارب رجال
الجمارك

ويتعلمه التلاميذ على المناضد التي تموت عليها
طبولتهم

وتضعه الشعوب عند أقدم جلاذيتها

- «أعبر لكم يا سيدي

عن عظيم تبرمي»

الرجل في سجنه يقلم أخاظره بنعومة

بينما في الخارج حشد مجنون

ينتظر مراوغاً ما لن يكون غير مظہر هروب ■

هذا المساء سوف يلقون القبض على رجل في بيته
ساعة العشاء

هذا المساء سوف يقتادون رجلاً إلى السجن

وإن يكون هناك ما يستلزم الدهشة

إذا ما اعتبره ما لا ندري أي وسط عائلي

هذا المساء سوف يفرونه بصورة الموت الملكية

لكن صورة الموت لا تفرى

الرجل الذي ينتظر تجريمه بشئ

يتساءل:

هل يتبرم رعاة البقر؟

هل يتبرم رعاة البقر قدر تبرمي؟

ورعاة البقر نور الحبل الأشيب

يتعددون على السهل وأعينهم قريبة تماماً من المساء

وإذا أن تواتتهم القدرة على الحلم

يتساقون ما إذا كان البحارة مع من معهم من شذاذ

الأفاق يحملون صخب التبرم ذاته في قعر رأسهم

ولا يجيب البحارة

لأنهم متهمكين في حساب أمواج البحر

البحارة يحسبون الأمواج دون أن يسمحوا لأنفسهم بأن

تلهيهم الحكايات القنرة التي وشتت على جلودهم يوم تكريسهم

چورج حنين قصائد

عودة الألهة

نهود بازغة من عيد شفقى
ومختومة على شمع الذكرى
فتاة تهتسم لبشرتها
فى الزبح العارية للآرياف
ثم تهبط يداها بامتداد جسمها
ملغما تهبط مرساة سفينة
تُعَاد إلى اليابسة

كالبريق الزائل لفصول معية
تتكفى على الم
أكثر سرية من أى موت
على جذع وحدتها الصنفى
على رائحة الحب المبالغه
فى درج للرداذ

وبينما أصابعها تحت اختبار النصف
وقوامها على منخدر الطوق
تَهْوِ بالإرهاق فى الماء الضحل
لبعدما الخاص
كمصير سبى الحسم

لكن ما من إناقة
ما من إفاقة ممكنة
دون عودة الآلهة

التي لا تستحق أى إيمان ■

كان ذلك زمنا آخر

كنا جالسين تحت ساعة دون غيوم
كما لو كنا عند نبع الزمن القصير
كانت الفتاة الصغيرة الأقرب تتحدث بالسفسكريتية
وسألها أحدهم عن طريق لا وجود له.
ورأنا قرية
ذات عيون يوسع حدقاتها وقت الفراغ.

تجرحنا المداعبات
الباقية طويلا على نوافذ المطر الزجاجية
ويبلغ الصدا أطراف أصابعنا.
أطفال يجيئون بعد فوات الأوان وعاملون
لا تصلح وجوههم لأحد
تترك العشب ينمو حولنا
كما لو كان حاجة أئمة
ونجلم بالاختفاء
مستترين أخيرا بهذه النزوة طويلة الأهداب
مستترين من كل حضور ومن كل مكان

كان ذلك يوما موسى بالنسيان
ككنيسة باروكية
يوما لا يملك القدرة على الاستيقاظ

وعلى أن يرانا ونحن نأخذ فى الشحوب ■

چورج حنين قصائد

بيدا



بعيدا

في المكان

في المكان المسمى مكان الرهان

هناك حيث تحتقر النظام

هناك حيث تحتقر الاسرار الميتافيزيقية

هناك حيث لا يتكيف احد مع شيء

في مكان الطفل المتأرجح

الذي لا تحسن النيات المتسلطة رعايته

ولا الاعشاب ولا

الاشياء المجهولة

- طفت بالعالم المسمى كافرا والذي تتدهرج تحته

الاحجار

- رايت مدنا بلا انياب وراق لي

ان اجد نفسي بينكم، بعد كل هذه الاهوال،

اوه، ايها البشر الذين ليست لهم

اية غاية ■

فوتربالبا

تحمك في فوتربالبا ملكة ظلل وألباجاخنلى وهى لا تبصر
هناك إلا فى ساعات معينة، ليست واحدة أبداً.. كل ما
هو غير متوقع هناك..

دون كلل، يدافع قنين قديم عن مداخنها. لكن المداخل
معداة على التحايل عليها. كلمات السر لها لغة رثة.
هناك اعتقاد بأن المرء يرى هناك كما فى أماكن أخرى
ثرائر بائسة. ولا يوجد غير المتوقع إلا فى عصى الملكة
المتقطع.

على طول الأرصفة تتخذ مراكز شقراء أوضاعاً لرسامين
نشوانين

وفى المساء، فى حديقة مهجورة ماء، يوجد دائماً
فوتربالبا بادية يمتد بين الظلال: «ماذا تكون هيوكيا
بالنسية له أو هو بالنسية لهيوكيا...»

عدة مرات متتالية

عدة مرات متتالية

والصمت يتأوه فى فوتربالبا وعندما يكف عن التأوه يندو
ثوباً من اللسيخ الشفاف مقوراً بشكل فاضح

وغدا تفتتح الدواليب المقدسة، ويولد المرء من جديد من
ذهبها وترفع المسرات الزهيفة غير المفهومة رأسها

ويتهاى العالم كله ويزدان لشجرة سوء التفاهم العظيم ■

فوتربالبا مدينة عالية معلقة فى هرمية البناء
فوتربالبا لا تستقبل أحداً إلا على مضارب عالية
فوتربالبا تصامم أحياناً على مدرستين عن مدى إمكانية
السماح ضمن أسوارها

بدخول هذا الزائر أو ذاك القادم من بعيد جداً عبر آلاف
من الأهوال

ثم إن أسوارها ضيقة وزجاجة

فوتربالبا مدينة طائر غريد رنان

مدينة لا تزال تجهل شيوخها، لا تزال مجسمة فى
ثياب حلم قديم حيث تستغرق بيوتها وقتاً حتى تنهيا،
حيث تمرى البينات صدورهن لاصباح الواجهاة، حيث لا
يشق المرء بعد الضمائم وبين ألا مراعاة للشكل، حيث
يئذن الوجهاة فى المشب كما لو كان ذلك هو رسالتهم
الأولى

فى فوتربالبا ذات الأهداب المحترقة التشجج هو أبسط وسيلة
لشد وثاق المعرفة

فى فوتربالبا ذات الواحات المسورة للسلط هو التسلية
الأولى للرجال الصالحين

فى فوتربالبا التى تتأكل من فوط تخصيص غرفة فى كل
بيت المدعو وغرفة لقاتل المدعو

القلل والألباجا رمزان للسيادة

الحقيقة الأكيدة

أكلّمك لأن الليل

لا يهبط البتة من تلقاء نفسه

أكلّمك لأن الليل

ملكية صائغة

نقود يجمى بها الحظ

الأرجوحة الخالصة

للبهلوان المزخرف اللوب

شئ طائش عند قدميك العاقلتين

زينة تلك العابرة التى تقادها الشرطة

فم يتوجب إطعامه

فم يتوجب حفره بصرخة

البوتقة السوداء التى تتمرد فيها ألوان الرسام

أكلّمك لأن الليل

يلمع من ألف شرفة مجهولة

بعضها على مدخل

جميع الممتلكات الممكنة

وبعضها الآخر وراءها

أكلّمك لأن الليل

قد خلق من فرط الأحلام

وليس فقط لكى نحلم

أكلّمك من كابينة صماء تجاه كل الرسائل

السماعة الشائخة تحت عريضة النبات المتساقط المبلل بالندى

تخرجن وجوداً أكثر روعة فى غموض من الكلام

أكلّمك لأن الليل

هو فى آن واحد

بوتقة التعزيمات السوداء

وزينة تلك المرأة التى يقتادونها دون طائل

وتلك الكابينة - الشبح للجائحة فى الغابة

وشئ ما أكثر

من الوقت المباح التحايل عليه

ومن الصبغت المتاح للبيع ■

چورج حنين قصائد

مبدأ الهوى I

وعندما دخل مدينة السماء
تحدث أحدهم عن البيات الشتوى المطلق
سنوسد البيوت أبوابها كما توصد أبواب الفخاخ
بين الرجل والمرأة
أن يعود هناك غير المد الرهيف
لسيف طليطل
* * *
الحرمان من المغفرة
يعيد العالم
إلى أيد لا تتحرك. ■

تكتم اسمه
كماء راكد
حيث الأحجار عند سقوطها
لا تترك أية دوائر
* * *
هبط نحو الآلهة
غير مصدق وإن كان صبوراً
تقدم فى ليل الآلهة
مفعماً بالتضحية بصورته هو
مفعماً بتمائله مع الشقاء
* * *

چورج حنين

قصائد

مبدأ الهوية II

يضحى المرء بصورته هو

مظلماً كان يقدم القرابين البشرية في الزمن الغابر

عرفت إنساناً

لم يكن يتعيش إلا على توجسات الآخرين

كان يتحرك أحياناً كمنزعه ضرير

صريعاً للشعوب له إيماءات عباد الشمس

كان يجلس أحياناً في وسط المدينة

وإذا يحدث رنين قطع عملة محظورة

يتصور أنه عداد وحدتنا

كان يتصور أنه يحمل اسماً عكس اسم

وينكر أن الشقاء يماثله

يهلك من باب السهو أو من باب اللهو

وفي السديم الصباحي

يمتزج نفسه بأعذار الجلال. ■

چورج حنين قصائد

من الرأس إلى السماء

مجرى الماء المستيقظ أول الصباح

وجد المشهد الطبيعى ممدا إلى جواره

وحسب موتا طبيعيا

مالم يكن غير شكل جديد

لمؤامرة الصمت

كانت أشجار الحديقة مغطاة

بمغارش بيضاء عظيمة

ومن منحدر إلى آخر من منحدرات الجبال

كانت العناكب ترمى شباكها

الشبيهة بآلات موسيقية متنافرة

مجرى الماء المستيقظ أول الصباح

رأى فى هذه الصحراء التى لا مرآة لها

عددا من المخلوقات الزاحفة

المنتصبة على سلال تدعما الريح

عددا من المخلوقات

تختصر بأقصى جهدها

المسافات الضرورية إلى الحب

عددا من المخلوقات

العارية عريا لا مثيل له

من الرأس إلى السماء

عددا من المخلوقات

التى سوف نسميها رصاصتنا الأخيرة

لكى يكون لنا الحق فى إطلاقها. ■

جورج حنين

قصائد

امتياز الحياة

أنا الذى يجلس على جانب الطريق والذى يبقى
أعداءه تحت رحمة منجره .

والذى يتوجب فى نظرة التدقيق فى كل شيء .

طال أمد العمر أم قصر .

ليس لذلك شأن كبير .

ليس لذلك شأن كبير بالنسبة للإنسان الذى يثار .

من هوأن شأن الإنسان . ■

أنا الإنسان الجالس على جانب الطريق

ذلك هو الوقت المناسب للكتابة إلى الأصدقاء

الكتابة مع صون الكلمات

مع سلع الأصوات

مع رمى أولئك الذين يكتفون بالنظر

على رأس أولئك الذين يكتفون بالفهم

وهذا يحدث دائرة زرقاء واسعة حول العيدين

لا يبرأ منها أحد .

جورج حنين قصائد

إلى وجهه قريب

أيتها المرأة التي بلا حكمة

أيتها المرأة الممتدة على الريح

المستندة على شقاء أكثر مما يمكن أن تحتمله

الموسيقى الثابتة التي يصعد فيها تنفس الأحلام المتوسل

أيتها المرأة التي بلا شائبة

إن اللدائمات التلفزيونية

سوف تبحث عنك في صميم أروقة الدم

حيث تنوب البراءة في يديك

منذ نهاية المشهد الأول

أيتها المرأة ذات الصمت الذي بلا طائل

ذات الارتجاج الداخلي الشديد

حيث يزول دنس القلوب الفجري

أيتها المرأة ذات الأثر الأزرق

الأصعب على التعرف عليها مما على تحيتها

إن المرايا تسخر سخرية محزنة هذا الصباح

لكن الكلام يدور عنك في لغة من لا يملكون شيئاً

الكلام يدور عنك في لغة الصبا الصباحية

الكلام يدور عنك في لغة الدغل الأخوية

الكلام يدور عنك في لغة العواصم المتحجرة

حيث الابتسامات باهظة الثمن. ■

إعدام خاص

تلك لحظة مؤثرة أبداً

كنتك التي يتسامل فيها المرء

في صباحات معينة

عما إذا كان سرف يمتص له التعرف على الحياة

ما إذا كانت الأشياء قد لزمته المكان نفسه.

ما إذا كانت الأماكن قد احتفظت بالاسم نفسه.

ما إذا كانت لا تزال هناك في مكان ما مرآة للخلاص.

يكف المرء أخيراً عن النظر فيها إلى نفسه ويرى فيها

ما هو أبعد من نفسه

عندئذ سيكون ذلك كما لو أن المرء يتجه من تلقاء نفسه

إلى ساحة أراجور

عند الفجر

من أجل إعدام خاص

ولن يستشعر أى عزاء

في خاطر أن الجلاذ ليس هناك

ومع ذلك فإن المرء يتلفت فجأة إلى الوراء.

وهذه علامة طيبة.

فالمرء يعتقد أنه ملاحق

هناك إذن أناس يلاحقون الآخرين

هناك إذن ملاحقة وهذا هو كل ما كان المرء يود معرفته.

في أحراش اللغة

صوت يبحث عن قول

الكلمة الأولى في النهار

مقلما يبحث المرء عن مفتاحه

على بسطة النرج في الليل المعتم

يكف المرء عن التردد

يراهن المرء على هذا الشيء الضائع

على هذا الصوت القريب بالفعل من المشارف.

على المومس المستندة إلى أمنيات الحياة المعزقة.

ولكن على أى شيء سوف لا يستند المرء هذا الصباح؟

- على أى جرح؟

- على أية إهانة؟ ■

چورج حنين

قصائد

مامن دعابات فارغة

يحيا المرء على كره منه

فى مخزن للال يرتج كل مافيه

حيث لا يعود بالإمكان قراءة المستقبل فى الكفين

حيث تكف الخمر عن أن تضع شخصا على طريق الاعترافات.

حيث اللدائل والصنوبرى.

لا يعرولان يتواجهان إلا تحت للشكين الباسمين بدرجة واحدة

لسيدة عذراء، ولعاهرة.

يحيا المرء على كره منه

فى سيناريو استوائى

لعبيد ولتموحشين

يحفزهم ضد تشابك الغابة

لأن سمسار أمريكى

لا يرتحل إلا وكوب اللبن

موضوع على حافة نافذته.

يحيا المرء على كره منه

فى حدود الخلود

على بعد مقاس من الصداقة والخيانة

فى دائرة من الذرات الإغريقيةيات.

لللاتى تحمل عيونهن الآن.

نظارات حجرية قاسية.

يحيا المرء على كره منه

تحت حجاب اليقاعة

صاغراً عند قدمى تمثال

أمام وجه من الصلصال

أمام مؤامرات مرعبة تحاك مرة كل يومين

باسم الهرريات الأصعب على الإمساك بناصيتها.

يحيا المرء على كره منه

فى الضوء الذابل لنجوم الصباح

لأن الساعة تقترب

هشة على مينائها الوردى

من اللحظة التى سيكون كل منا فيها مرئياً بالنظرة المجردة.

يحيا المرء على كره منه.

فى عالم لا جدوى البتة من تسميته

حيث يبرق الحياة

أقل قدرة من ذى قبل على حجب المتاجرة بالإنسان. ■

فورج صنين قصائد

الإنشقاق العظيم

انتبهوا إلى ذلك الهدب للجنون الخالص
على جبين سيدة قصر
ورلى برودة أعمدة على هامش صدغيها
ورلى صرختها حين يحمر الليل
تعب المليون

انتبهوا إلى تلك النباتات الوقحة
التي تتحشر بين الكائنات
والتي تعطيلها في نهاية المطاف حق
ادعاء الافتراق. ■

انتبهوا إلى الكنوز التي لا يطالب بها أحد
إلى التلميذ الصبور والصموت
المنسى منذ زمن بعيد في ركن معتم
إلى التلميذ الذي يباغت الأحلام
الذي يخفف مرارة الحياة
الذي يبتدع امرأة مثلاً نجهز سفينة
الذي يرى ما وراء حائط الحرم
ما وراء الجبال
ما وراء البحار
الذي سيكون بالفعل في أقصى العالم
إن لم تكن هناك لكى ندعوه إلى الإياب

چورج حنين قصائد

رسالة إلى فتاة صغيرة لأجل بداياتها في العالم

يا بحيرة صغيرة على شاطئ البحر
ترسم على صفحتها النجوم
يا بحيرة راحة اليد التي لا تروى
أى عطش
إن جميع الوجوه مكثبة
بمسمار الشحوب ذاته
يظاھر المرء بأنه لا يدري عن ذلك شيئاً
لكن منقط الدم آخذ في الانخفاض اليوم
ماعد المرء يتحدث إلا عن نفسه
البيوت على مستوى البشر
متخلّفة عن خراب مؤات للخلاص

لكن تيار الأشياء الكامن المرصود
الذى لا يكاد نلحظ في طيشه الوليد
هو ما يزدهر فيك
يبث المرء هيئة النافذة قبل النظر
التردد قبل الحياة
يجب بناء الوجه بالأسلوب الذى تبني به مدينة
العصافير المقدسة تبنى رأبها
فى المكان الذى تحط عليه. ■

الكتـابة المصـرية بالفرنسية

ألبير قصيرى



هذا أديب بارز يرد (جسدا أم سيرة حياته: «إلى بلا سيرة حياة، فأنا لم أفعل شيئا في الحياة، لم أفعل سوى إمتاع نفسي».

إلا أنه يبقى بالإمكان على أية حال قول شيء عن الرجل الذى قبلت أشياء كثيرة عن عمله.

ولد ألبير قصيرى فى ٢ نوفمبر ١٩١٣ فى حي الفجالة، بالقاهرة.. لأسرة ثرية كان عائلتها من كبار ملاك الأرض. وهو رجل بلا عمل، لم يقرأ كتابا واحدا فى حياته - على حد تصيرى الابهن - وكان يكتب بقرأة صحيفة «الأهرام».

ويقتضى أسلوب ألبير قصيرى إلى بلدة قصيرى السورية. وقد تزح أجداده من بر الشام إلى دمياط، المركز التجارى النشط على البحر المتوسط، فى أواخر القرن التاسع عشر أو أوائل القرن الثامن عشر، وهم ينتمون إلى العنة الأرثوذكسية اليونانية التى كانت تتمتع بمكانة مهمة فى الدولة العثمانية.

فى عام ١٩٢٦ التحق ألبير بمدرسة الفرير بالقاهرة وفى عام ١٩٢٩ التحق بليسيه باب اللوق.

فى عام ١٩٣٠ أو ١٩٣١ قام ألبير قصيرى برحلته الأولى والقصيرة إلى فرنسا، وفى عام ١٩٣١ نشر فى القاهرة مجموعة شعرية تحت عنوان «لذغات»، مأخوذة عن «أهازى النش لبودير». وعندما سئل فيما بعد عن سبب هذا الانتحال، أجاب بأنه إنما أراد اللغو بإعجاب بتات اللبسية.

«الثن والعصرية» - ترجمت لعدد من قصصه القصيرة قام بها على كامل وعبد الحميد الحديدي.

فى عام ١٩٤٠ قام برحلة على سفينة تجارية مصرية إلى الولايات المتحدة، حيث واجه مشكلات تمكن لورانس داريل من حلها فلم يرحله إلى إنجلترا ومنها إلى مصر.

بين عامى ١٩٤٢ و١٩٤٥، أقام فى المنزل الذى أقام فيه فيما بعد المهندس الراحل حسن فتحى فى درب اللبانة، بحي القلعة.

فى عام ١٩٤٥، رحل لسانيا إلى باريس حيث أقام فى فندق بحي سان جيرمان، الذى يحرس منذ ذلك الحين على عدم مفارقه إلا نادرا.

أعماله (وكلمها بالفرنسية):

• البشر الذين ليسهم الله، مجموعة قصصية، القاهرة، ١٩٤١.

• منزل الصوت المعلق، رواية، القاهرة، ١٩٤٤.

• الكسالى فى الوداد الخصيب، رواية، باريس، ١٩٤٨.

• شحاذون مترفعون، رواية، باريس، ١٩٥٥.

• العطف والاستهزاء، رواية، باريس، ١٩٦٤.

• مؤامرة مهرجين، رواية، باريس، ١٩٧٥.

• رغبة فى الصحراء، رواية، باريس، ١٩٨٤. ■

(بشير السباى)

فى أواسط الثلاثينيات، تعرف ألبير قصيرى على جورج حلين ورمسيس بوزان وحامل التمسالى (رسم هذا الأخير له بورتريها)، ومنذ أواخر الثلاثينيات، كان حريصا على عقد لقاء أسبوعى فى منزله بشارع شريف، الذى أقام فيه مع صديقته روث، يلتقى فيه مع أصدقائه من الكتاب والفقائين.

فى عام ١٩٣٦ نشر أول قصة قصيرة له فى مجلة «لاسومان إيجيپسيان»، الأسبوعية وفى عام ١٩٤٠ نشرت له مجلة «التطور» - لسان حال جماعة

إسـهـام ألبير قـطـيرى

بـقـلم:
چـورج حـنـين
ترجمة:
هـدى حـسـين

الحسن بهلما تكلفنا روايات أراجون
للديشة)، ومطالعات المكان (اللى
ستصب عاجلا أو آجلا فى القوكلور) هى
جميعا أكثر المعايير خداعا فى الأدب.

إن مأثرة مصر ستمثل فى تغذية
ودفع عجلة نزعة كوزموبوليتية أدبية،
مستعمدة، مع ذلك، على كتابها كى
لاتصيح هذه النزعة طبخة مثيلة من
فضلات الأدب «الكوتيتنتال». والخوف
من شيء كهذا يتحدد على نطاق واسع
بفضل قصائد واحد مثل إدمون جابى،
رولان فوجل، وجويس منصور، الذين -
إن لم نستشهد بغورهم - يعملون جبه
هذه النزعة على أكتافهم لا كشكل من
لشكال المبنوية ولكن كمبرون امتلاك
للأفق. أما عن كتب قصصى فأعتقد أنه
يجب أن نكرس لها ملاحظات أطول.

أنتكرأتى سمعت أندريه مالرو يقدم
الكاتب على أنه السيطر كاملا على
آليات عمله. ومن هنا، فإنها نادرة تلك
الروايات التى لا تستغنى فيها - بطريقة
أحيانا ما تبدو واضحة - لتحضير الملح
للكاتب المستمد دائما لأن وجود بنفسه،
ولأن يوجه الأحداث، ولأن يوقف ما هو
حسمى، ولأن أزم الأمر، يتحكم فى إيقاع
الكارث.

ومن اللديهى أن يعرف الكاتب. قبل
كل شيء - بهذه القدرة على التحكم فى

تدور حول «كيركجارد». وكان فى هذا
للحدث ما يثير سخط المهوسين بالأدب
النفعى، المتاجرين بالجملة فى الكلمة،
الأشواى الذين يعتقدون أن تبلى الجموع
لفكرة ما يكفى لإقنيات مسحتها، بالقدر
نفسه الذى يكفى فيه تبلى للفرد لها لأن
يجعلها موضعاً للريبة، فمن الواضح أن
الأمر يتعلق فى آخر تحليل بالفرد.

والواقع أن كراهية الفرد هى الشيء
الذى يواصل بالمقلوب، أولئك الذين - باسم
الإنسانيين بالمقلوب، أولئك الذين - باسم
مفهومهم عن التقدم - يؤكدون بطريقة
مضحكة للغاية رقصة بورجوازي البارحة
محل الاستنكار. فأى إبداع لا يبدو ذا صلة
بمتطلبات الحاضر الملحة ما يلبث أن
يقابل بالرفض، وذلك بنهمة الوقوع فى
أسر النزعة الجمالية. وعلاوة على ذلك،
فمن هذه الزاوية ذاتها وصف ناشرو
الكراس عن كيركجارد باستخفاف بأنهم
«كتاب جالسون للرفقاء»، أى شيء أكثر
إزعاجا من الرغبة فى إلقاء فيلسوف
إسكتندالى فى بلهنية البحر المتوسط؟ ألم
يكن من الأخرى أن يترك لكل أن يهلك
على حدة قريصة لمشاكله الخاصة؟

إن قانون الكم (الذى يلعب لصالح
بول بورجى وفرنسواز ساجان، وإن كان
مضد كافكا)، وشروريات اللحظة (اللى
تملى ماشينيات أخاذة على صحفى سريع

فليس ثمة أجانب فى الأدب.
فمن ثقافة لأخرى تخلع الأخوة
الفكرية المطلوبة على الأعمال الأدبية
والأفكار امتيازاً عفوياً، ويتجاوزا طبيعيا
للحدود السياسية التى تمنع السلطات فى
اعتبارها، حتى خلال الفترات التى تشغل
فيها للمدود. وتلزم، لاستيعاب جوهر هذا
الكلام، قراءة «يوميات» (أرنست يونجر)
المودنة خلال سنوات الحرب فى باريس.
حيث كان كاتبها أحد عناصر الأركان
العامة لجيش الاحتلال.

ويشكل أكثر حزما من السياسة بكثير،
يطالع الأدب ويتودد إلى الوحدة. وإذا كنا
بصدد نوع من الانقسام الذى يعمل فى
بعض الأدباء التى اختار كـتـيـرون من
مظلوما الكتابة بلغات تختلف عن لغة
بلادهم الأصلية، (كما هو الحال فى
مصر، ويشكل فريد فى رومانيا التى
استطاع حشد منفلت الزمان من كتابها
الشبان أن يطور إعجاب باريوس)، فإن
علينا أن نحى هذه الظاهرة لايوصفها
انشقاقا ولكن كعلامة تنبئ برعى لابد له
أن يسيطر على بائنة الأناس، وأن يتناول
الأعمال الأدبية من حيث جوهرها
المشترك.

وفى مايو ١٩٥٥، أصدرت، فى
القاهرة، جماعة من المثقفين، عددا من
النصوص المكتوبة بالفرنسية والإنجليزية

المرد، لكنه يبدو لي أيضا أن للفن العظيم يمكن في ممارسة الكاتب لهذا التحكم ممارسة غير محسوسة. وبهذا المعنى، فإنه يحتم على الكاتب أن يتجنب توضيح مقصده المحدد بعد فوات الأوان، فالمغامرة التي هو محركها الأول، يجب أن تأخذ مجراها المستقل وتستفيد استفادة كاملة من الانتقال الذي يطرا عليها منذ اللحظة التي تدخل فيها السجال المخاطبي للقارئ، وحيث تحول حسب درجة الخيال الروائي لهذا الجهد.

إننا نجيب بكتاب مثل «أوليف» بل ونعتبره أحد لحظات الأدب النموذجية، وذلك لأنه يبدو كقصة بلا معنى يحكيها شخص مشعث الأبال. أي حين أنه تحت هذا المظهر المزجج لانعدام الأهمية ولشغف اللبال، يتم التركيز على لغز العلاقات الإنسانية - وإن كان هذه المرة - بلوع من الصرامة الفائقة التي تسمرنا في أصاكنها. وفي رواية تواسخوى الجديدة «الجزيرة» والباحثون الذين يدرسونها في التفسيرات المختلفة، فإنهم يحللون في الأفراد.

أما مع ألبير قيسيري، فإننا نفع في مأزق كبير، وذلك لأننا بصدد عين نموذج «الكاتب برغم ألفه» وبالرجوع إلى صورة الكاتب المتحكم في آليات عمله، فإننا نكون مهيبين دون شك لاعتباره آخر واحد في الصف. فهو يترك لعمله أن يتدفق بسلاسة أخاذة، مهمل شخصياته دونما قلق مفروض حاسباتهم، لا يهتم بتعميق الجملة، ويتجاهل عن عمد الفرص التي تتكلم له لغة مدروسة بشكل أفضل، وخيال أكثر رحابة، والحق أنه يمكننا أن نسمي ألبير قيسيري بعنوان أحد كتبه: «الوصول في الوادي الخصيب». فهو هذا الكسول، وهذا التكل الأسويل - الذي ينتزع نفسه منه من وقت وآخر كي يولف عملا - هو كسل يعز به أيما اعتزاز، فهو الذي يسمح له بالحكم على عالم الفاعلية بوصفه عالما غير متماسك، مضحك وزائفا، وفي النهاية، بوصفه إجماريا بشكل يثير

للصخري. ويجب علينا ألا نتدخّل. فإن هذا الحكم يطوى على نقطة محورية هي استمرارية نظرة قصصية، فخشوياته تلقى، عبر بخار القبول العصى على الوصف، على النظام الإنساني، وعلى الحركة الميكانيكية تماما للمدينة، نظرة احتقار محبب. فالحركة ما هي إلا مؤامرة ضد الإنسان، وكل المصاعى ذات الصفات للنفعية تضع سلامه الداخلي في خطر، إننا نقابل في أعمال ألبير قيسيري وسطا للأعمال الشريرة، وللمصحب الذي إذا ما أثبت استلثار سطح المادلين. ولنتذكر الصورة الشبحية الغريبة للساعي في مجموعة «البشر الذين تسبهم الله، الموصوف للفس الذي - بسبب تدخله اليومي في حياة زبائنه - يسجد نفسه معرضا لسوء المعاملة ولأثر مهيب بلا عدد.

هذا الساعي - يمثل - بالرغم منه مبدأ تنظيم اجتماعي، أي إعطاء قيمة لوقت. وهذه المسكة تحوّل منه مادة لميض بالإنسية لمكان فترة جامدة. فلي سؤال: ما من الزمن؟ تتلقف شخصيات قيسيري بلاشك في الإجابة: «الزمن هو شكل استرخاكتنا، كل شيء آخر يمكن إدراجه في المصاحب، انتركوا لنا زمنا بركا، فترة تنعم بالأخوة يستعاد فيها ويخلد «كيف» «للحظة».

إن الشيء الجاد في الحياة الاجتماعية، والذي يمتع قناعا من الحزن على وجه الإنسان المعاصر، هو شيء أقل تعذرا على الوصول إليه من كونه عصيا على الفهم بالنسبة لمخزوقات قيسيري. إن الواحد منهم يمكنه أن يرحم كل اللراء المادي، ويقبل اللافة إلى أقصى حدودها، ثم إنه يتكب على مكتبة الأخيرة تلك، وعلى هذا الحلف مع الزمن والذي يسببه بشر بالانكسار تجاه القوة الوحيدة الحقيقية التي تطى للوجود.

ومائر ألبير قيسيري عديدة، أعظمها في رأيي هو تجاوزوه إغراء ثراء الألوان في الكتابة، وأنه وفر علينا مشاهد

للفولكلور التي لم يكن ممكنا تفاديها والتي يظن الكتاب عن الشراف أنه يحتم عليهم للتضحية بذواتهم من أجلها، فعندما يتحدث قيسيري عن رجل يدخن «الجزوة»، فإنه لا يبحث عن تركيز الصورة على هذا التفصيل ولا أن يستخلص منه إليها مسلا، إذ إنه يمكن أن تبدل كلمة «الجزوة» بكلمة «بايب» دون عواقب وخيمة تصر بغمة المرد. فليس هناك أي فولكلور يقود إلى سر الكائنات. ويجب، للوصول إلى هذا السر، إدراك الإنسان في لحظاته المقدسة، لحظة الأورجازم أو لحظة التمرد، ولدينا بعض الحق في أن نتصالح ما الذي يجعل روائيا فرنسيا يمكن - ب «العاليين» وقدر الإنسان - من الوصول في آن واحد إلى وضع نفسه في الصين وإلى تجاوز الصين، بينما يكتفى الكتاب المصريون - باستثناء قيسيري وحده - الذين يلهلون من بلدهم ذاته ماذهبهم الخاس، ويكتفون بمنحنا صفحات شرقية موفقة إلى حد أواخر، لكن أهميتها نادرا ما تتعدى الرؤية السليحية. وحتى الأعمال ذات الجودة «ككتاب جحا البسيط» الذي كتبه أدريس ويوسيفوفيتش لا يخلق لنا غير إشارات سطحية كلها. ونبقى فيه مثبطين على مستوى الزخرفة واللحجة الذهنية. وبمراعاة الاهتمامات الجمالية فإننا ان نخلق شيئا قابلا للحياة ولو عكفنا على الإكثار من التفاصيل «الحقيقية» - أمة الجاز العجوبة، سرير الحواس المتآكل من الصدأ، واللاموسية المزعزعة الخ... ولو مارسنا نوعا من الواقعية ووحيدة البعد والتي تحول أجزاء من الحياة إلى جرد متكسلة لامتلك خاصية الذوبان في رؤية متحركة للعالم، وعلاوة على ذلك، فإنه لمن الطريف أن نلاحظ الفرعة الجمالية من جهة، وما يسمى اليوم بالواقعية الاشتراكية من جهة أخرى، فهما في الأدب مفهومان يوازى أحدهما الآخر في سوء فهمهما للمشكلة المزروجة - الروحانية والسعدية - للإنسان. فالعقبات الفائقة بين الهربرج وكوكتو هي مقابلة زائفة،

فالأوقع أنهما أخرون فى اللامبالاة أولهما
بتحيزه للزوات الإنسانية والأخر بتحيزه
للحالة الموضوعية للإنسان بالشكل الذى
ينتج من احتياجاته، بينما يتدفق بين
اللزوة والحاجة سيل من المشاعر لاختار
كل منهما أن يتجاهله. وذلك الورع من
الريبة المرفهة التى أبدعها ألبير قصىرى
ذاك تجاه النظريات والمذاهب - أيا كان
اسمها - قد حوله أحسن لحن عن ذلك
التجوير الأدبى الذى يمتلئ فى تعميل
العمل أهدافا غريبة عنه، فألبير قصىرى
يترك لهذا السيل أن يتدفق ويمسى مجالا
حرا للاستعقول، تغير المتوقع، للسخرية،
للجونن، ولما شاهد التحشيش المفككة. لكن
هناك شيء آخر غير هذا الاضطراب،
وهو ما يستحق عليه قصىرى الشجع.
فتجاوز مجال الصور السطحية، يصل إلى
التعبير عن الإحساس الذى يمكن وصفه
بأسماء مختلفة - الاستهزاء، الإذلال،
التعاسة الإنسانية - لكننى أفضل تسميته
«اضطراب الفرد أمام عدوة الحياة له».
فكلما زادت الحياة تهللا وبرودا، وأصبحت
بعيدة وبلا ملاذ، اتخذ هذا الاضطراب
شكلا شاعريا، ذلك الشكل الذى - من
مكان آخر - يصل إلى درجة التشوش
الكامل. ويكفينى هنا أن أعرض لفقرة
من «البشر الذين نسهم الله» ولها ندى
طفلا، ابن كناس الشارع، يحلم بخروف
العبد الذى يوقن أنه لن يستطيع الحصول
عليه لأنه قد قدر بالفعل شدة وكثافة
البؤس الذى لا يترك له غير حقه فى
الحلم. لكن هاهنا ذا الطفل يتمسك بحزمة
البرسيم، ويجلس القرفصاء على حزمة
برسيم أخرى، وبشكل غامض تقربه هذه
للملكية المتواضعة من الخروف وفى
اللحظة ذاتها تحتدل وأسهه وتهديئ
من روحه.

وهذا أيضا هو شأن فولاد - فى رواية
«شحاتون ومتكبرون» الذى دون أى ظل
إيماء غرامى يلقى بقصيدة تحت أقدم
فتاة متكبرة فى ضوء مصباح الشارع
للخافت. إن شخصيات قصىرى هى
شخصيات معذبة، فهم لم تحصل على
أى قدر من السعادة، لأنها كانت تنتمي
إلى إنسانية مسجوعة ومنفية من الفرح،
لذا فهم يتكبرون - بوعي صريح بخواء
ابتكاراتهم - بذلك للسعادة. إن أعمية
وقوة للرؤية الشعرية فى قلب اللصل
الرواى تبدو هنا بشكل مؤثر. وأعتقد أن
الشعر يملك زمام كل المفاتيح، وأنه هو
الوحيد الذى يمكنه الإمساك بها، واعتقد
أيضا أن الحالة الشعرية هى الأسمى
بالنسبة لتدرج حالات الوجود.

عندما يتشكل الموقف - فى رواية ما -
بشكل لا فكاك منه ويوجد الفرد نفسه
مخلوقا ومسحوقا، يأتي للتدخل الشعرى
لجذته، ويمتعه - بكلمة أو بصورة، أو
بقوس معجز كما تأتى له دهشة اليقظة -
بالفرصة للسيطرة على كوابيسه. فى
«شحاتون ومتكبرون» لم يكن جوهر هو
الآخر خائفا من الجريمة التى ارتكبها
بشكل مختلف. وهى جريمة شبه مبدئية
من جهة أخرى، وسكون لها فى روحه
أصداء مغيبة أكثر. وعلاوة على ذلك،
فهذه الجريمة الفريدة تبدو كحدث محايد
- كشيء وقع - أن تتكلم على ضمير
جوهري، بل تمعيده إلى طريق مجتمع
صناعه - لقد دار حديث عن السلبية
النسوية، وهذا ليس صحيحا إلا فى
جزء منه، لأنه إذا كانت الحاجة إلى أخرى
جديدة تظهر عند قصىرى، على شكل
تيار تحشى، فإن فكرة الذئب - على
العكس - غالبية تماما عن أعماله. فجوهر

هو وليد اليأس والشعر معا، لقد بدأ باتخاذ
السفاسة - بالابتعاد عن الأسباب العادية
للحياة - ويخضع من حوله أنه أعزل لأذهم
يرونه يسير على غير هدى، وتحت
رحمة أوقية الحشوش. على أنه لا بد لنا
من الاقتناع بأنمائه إلى جنس لا يهقر،
يواسل وجوده بغضن البراءة والحيث
للمستغلطين فى النظرة الواحدة. هذه
النظرة هى واحدة من اللاتى يصعب
على العالم الراشد وذى السلطة أن
يتحملا، لقد ذكرت كلمة «فصل»، ذلك
الفصل الذى نعرفه جيدا فى عيون أطفال
«ديكنز»، وفى اقتناع انفعالات مراهقى
«راندجر»، وكذلك انتفاء كل حكمة فى
للوجوه الأسطورية لزوربا عند
كازنتراكس والمعوز لآباب عند ملفل.

وهذا يقودنى إلى استنتاجى الطبيعى.
لقد قلت عن مألوزاته تجاوز الصين،
وهو قصىرى أقول إنه يتجاوز مصر.
بكلمات ليست مسقولة جيدا،
بشخصيات متكفة تتحرك فى حوالى
قذرة، ذات خرابات وأنقاض، يصوغ
ألبير قصىرى مادة خالدة، وصورا
عديدة، فى كل ملح خاص للأشياء،
يرصد ويعزل نواة رؤية أكثر اتساعا،
وأكثر جوهريه. وربما كان عدم التفاته
مفعلا أكثر منه حقيقيا. وإذا كان يهمل،
هنا وهناك، مهنته ككاتب، فإنه لا يهترب
من وظيفته التى تكتمل فى التنازع وجوه
من الظلام، وجوه كان يمكن أن تظل
شبهية إلى الأبد، أن يتقدم بها، درجة
درجة، حتى يشفى عليها فى النهاية
معنى كونيا، لتألم أن يحصل ألبير
قصىرى قريبا على ما يستحق
من عرفان. ■

البير قصيرى قصص

البنات والحشاش

تقهقر محمود قليلا كي يتخلص من
وطأتها ، وبعد أن انفك الحناق ، غرق في
سياته المعتاد . جسمه المفرغ استسلم
للسكون . ولم يد فيه غير نعاس وبلاذة
غريبة لم يشعر قط أنه منهك إلى هذا
الحد إلا بعد تلك المصارعة . وكان يضمر
بدخله اللدم لأنه قطع حبل أحلامه من
أجل تلك الأوضاع المزعقة . كان جسمه
بكامله محتمدا على هذا الوضع . كان
يشعر بحرارة ، وهذه الفتنة إلى جواره
تصوفه عن الدم ، كانت هنا ، الآن ،
تكتهد ، أه كم يبدو له كل هذا بلا فائدة .

ولاد الشرموطة ، ولاد الشرموطة
همهم محمود في الفراغ ، وعلى الرغم
من أن صوته كان وأهنا فقد سمعت البنات
شكلمه .

كانت دائما تسمعه يهيم بها وكأنه
في حلم ، كانت اللازمة المفضلة التي
يعود بها من أوقات غيابه المعتاد ، وكل
مرة تظن أنه قد خرج إلى رحلة في
الجحيم .

.. معين ولاد الشرموطة نول ؟ يتشم
مين كده على طول ، ؟

تكدق فيها . كانت ترى نفسها دخلته في
قلب امتاعه والأمواج المقدسة كانت
تخشب أرض بهجتها ، وبهجتها تتماظم
وتعلو مثلما تعلو الأمواج . كانت تلتبس
بالنشوة فتصير للنشوة ذاتها ، كانا
يتحركان ، يجرفهما سوبا إيقاع للفجور
الطائش ، وكالمافية التي تدور بقواديسها
العديدة ، كانا يدوران هما أيضا على
محور رغباتهما .

تنفض فائزة بالاندفاع لا يعرف إلا أن
يتزايد ، ويحولها تمزيمة طرد الأرواح
الشريرة كأنها تصل إلى عنوان خاص .
وفي داخلها كان العفريت يلهث ، مستحدا
للذريان كما لو أنه سوف يصرخ ، كانت
حماة وتظن أنها غريسة روح شريرة .

وكان هذا أيضا هو رأى أقرانها ،
خمسوسا ولدها ، أبو عفان أقدى
للموظف بالجمارك . كانت البنات تظن أن
للعفريت يمثال في توهج أعماق جسمها ،
هذا التوهج الذي يستهلكها أيل نهار ،
والذى كانت تطلق حميته كل مرة في
للصحن للشرس لهذا الرجل للشرب
للفارق في النوم .

كانت فائزة مأخوذة ضامما
بالصخب المفاجئ لحراسها
الهالكة .

كانت تحس أنها تلمر ، تتضاعف إلى
ملا نهاية . وبدأ لها وكأن حياتها تتنامى
بينما حياة الرجل تسكب في غيابه لا
حدود له . كانت كمدينة تعتمد وتهيج
بأسف رخاء في داخلها ، مدينة شرقية ،
بقصورها وأبنواها . وشهرتها للعصية
كانت تكدج ألوانها داخل إيقاع موسيقى
بربرية تركوتوب أرباب وأقصه مطلقة
العدان ، كانت اللذة تملكها بهزات
متتالية وعصبية . وفصح الحيات السامة
يسبح حولها حصارا يعزل عنها
الأصوات ، كانت تسمع همهمة جموع
السيدات وإيماءاتهن مثلما في حفلات
الزار تلك التي يتم فيها طرد العفاريت .
كل هذا كان يحدث بدرجة متطرفة
ومؤلمة في كيانها . وكان توترها يقوق
عن الحركة في انتظار التشنج اللاإرادي .
وبدا لها وكأنها تصطلم بجدار ، كانت
قوة الرجل تنفذ إليها كالسيف . وكان
اندفاعها يماثل اندفاع نهر . وباله من
نهر ! النول الشاسع بهيامه الساكرة كانت

مال عليها بنظرته الذليلة ، شبه المربة ، وبذا وكأنه يفكر ، كان سؤال البيت قد عكر صفو خدره ، لم يكن يحب الأسئلة ولا حتى للكلام العادي الذي يتطلب ردودا .

- أأنا عارف ؟ يقول بصوت بعيد كان يخرج من بئر صميقة ، كالكلمات ، بشر ، حيرانات ، مين عارف ؟ همه ولاد شرموطه أنا باقول لكه .

- طيب همه فين ؟ قول لي ، تواصل البيت السؤال بارتباك ، كانت شاحبة ومنغطة لسماعه يتحدث هكذا بشكل غير محدد . لم تكن لتصل أبدا معه إلى شيء كان كلامه هلاميا وممزقا كسهمال الضحانين لم تكن تستطيع إدراك معانيه الغامضة المستكبرة .

- رد عليا طيب .. أنت لحقت تنام ؟ قالت وهي تدفع يدها بتوجس إلى جسمه المسجد .

نعم ، كان قد نام بالفعل ، فتركه وحده وبقيت لحظة تفكر ، شيء غريب لم تكن تشعر بأي خوف من كونها وحدها هكذا مع هذا الرجل في حجرة المفلوج المظلمة للقفز بشكل غريب . لم تكن تفكر في الوقت الحالي ، ولا في المكان الذي توجد فيه . كانت تفكر في كل هذا للوقت الذي قمنه في فراشه ، متصيبة عرقا من أشعة الحرارة ، ومتفحمة من شدة الارتعاش .

كان القبول بلا نهاية وأيضا ذلك التنازل للشاء مع العائلة مجتمعة .

لقد هربت ربما نام والدها ، ترحلت طويلا في السلم المصمت حتى تصل إلى ذلك السلمح . وهو في البداية ، الذي لم يكن يريد أن يستيقظ . كان عليها أن تشعل الشمعة بنفسها ، ثم على المرتبة اللينة الثلثة المنفرة ، تركت نفسها تنزلق إلى جواره ، طيعة ، كانت تنتظر أن يأخذها .. أن يرغب بشدة أن يخلصها ، لكي تنتزعها من التعب ، تجاسرت على

ملاحظات خارجة من أعماق وعيها الشهواني ، تحت تأثير عمل شريد ما .

قازوة تنان أنها تحلم ، كل شيء حولها يبدو وكأنه ينسحب إلى اللحم ، فهي إن لم تكن تحلم ، فكيف لها أن تبقى هناك بلا خوف ؟ إن المرء لا يخرج على اللزمن إلى هذه الدرجة إلا في الأحلام إنها لا تستطيع تحديد مكان الواقع إلا في الإطراب للصيق والذي تطورت فيه حتى هذه اللحظة . إلا أنه خارج دائرة العلاقة هذه بالتحديد يصبح كل شيء حلما ، وهذا هو بالتحديد ما يجذبها إليه ، ما يبهبها الشجاعة أن تحقق كل هذه الأشياء المستحيلة .

وهذه الصرارة الخائفة ، أهي حلم أيضا ؟ لا ، إنها لم تعد تصدق ذلك وبالرغم منها ، يرفض صماخها الانشاف الاستسلام للعالم أكثر من ذلك .

إنها تفكر في إيقاف محمود ، عندما هزت الرجل عاد ثانية لإخراج صوته اللوامن ، البعيد ، كأنه أت من كون آخرى .

- ولاد الشـرمـوطـة ، ولاد الشرموطه .

- ثاني ، أنت ماخلصك شجيمة . اسمعي بقي والدتي أنت حفظك كده نايم على طول ؟ أنا خايفة لأعد لوحدي .

- لكهم ولاد شرموطه ، نطق محمود ببطء ومروءة على جبهته . لا أراحو خلاص كنت بأحلم ساعات إن شوية كلاب بجري ورايا .. إشي أبيض وأسود وإشي أحمر ، وهمه دول إالي بيخوفوني أكثر .. لفيت حواري ، صنعت في شوارع ، لكهم كانوا نايمين ورايا بأنبأهم الطويلة كأنهم دبابه . معرغشي ، اسمعي يايت ، أمشي من ههنا .

كان يريد أن يراها تخرج بسرعة كي يواصل دون رقيب عدوه المسبب الدوار خلال النوم ، تلك البيت اللتي وهبت نفسها

له لم يكن يمرها أدنى اهتمام . كل ما كان يهمه هو مضغ الحشيش الصغيرة تلك التي يعضها بتأذ حتى يستنزف عصيرها كله ، أو تتنازل مع الدخان المسكر للجوزة ، أما فائزة ، لأنه قبلها مرة ، وهو تحت تأثير الحشيش الرابع ، فلم يعد يستطيع التخلص منها . وليتها تبقى صامتة . لكن لا ، كان لها حركات مزعزعة ومضغقة متناوبة ، كان يريد لو يطعمها أن تنام ، أن تتحدر للناس ، رفيق الموت الذي يحبه هو كثيرا ، ولكن للأسف ! إنها لم تكن تفهم شيئا . كانت عنيذا ككل البنات من نوعها .

ومعذ خمسة أيام ، كان محمود المسكين بلا أدنى قطعة حشيش وكان ذلك مسلما بلا نظير ، كان يمكن اعتباره بداية للشوية ، لكنه لم يكن راجسا في الواقع إلا لعدم توافر ذلك المعدن العجيب المسمى بالمال . لم يكن محمود يستطيع أن يستوعب أهمية هذا المعدن للمؤمن ، ولا لمحب وجوده أصلا .

كان يشرح عنيذا في هذا النهار ذاته للريس درويش ، صاحب غرزة حشيش في عابدين ، عدم إنسانية طلب المال من أفاس لا يستطيعون تدبيره ، والضرورية شبه المربعة التي يستخرجها محمود ، ألا يقتضيه هذا الحشيش القاتل . لكن ، ابن الشرموطه ، هذا لم يكن يريد أن يصفي لشيء . كان يحرك رأسه ، مداعبا غلاما جالسا إلى جواره . كلهم ضيق الأفاق أولئك الذين يعطون مضمته الوحيدة للتحقيق التي يجدها في هذا العالم البائس . كانوا إذن آلافا ربما أولئك الذين وقفوا في طريقه ، اعترضوا سبيله ، دون أن يتركوه لحظة مطمئنا ، عندما كان يمشي في الشارع ، لم يكن ينظر إلى أحد ، إلى هذا الحد كان العالم يصيبه بالاشمئزاز . كل هؤلاء الأشخاص للشغطين كانوا يحاسرونه بإرهاق لا معنى له ، إلى درجة أنه كان يخش بوطئه على كاملة ، يطوقه بقتل .

«.. إنت ليه قاعد كدة تبص مسهم ،
تقول البنت اللي لم تكن تشعمر برغبة فى
الرحيل ، «كلاب بيض ، سود ، وغيرهم
حمر إيه معنى ده كله ؟ ماشأل لم حتى ،
هى لهلوية فى تفسير الأحلام ، بس هو
أنت بحلم طول الوقت ؟ أنت رجل ولا
عفريت ؟ واللى أنت عايش إزاي ؟»

لم يكن محمود يرغب فى الرد لكن
السؤال الأخير مزه بشكل خفى ، كيف
يعيش ؟ سؤال خارق حقا ! إنه يدرك أنه
لا بد وأن له أجابة ، لكنه لا يستطيع رغم
ذلك أن يتأكد منها ، لا ، إنه لم يكن
يدرى كيف يعيش ، وكان الأمر جميلا
هكذا ، لقد كان قلما جدا بالآ يعرف .

«.. أنا عايش إزاي ؟ وده هايفيدك
فى إيه ؟ أيوه أنا باحلم على طول ، أم
حتى بتاعطك دى شرموطه . ماتعرفش
أى حاجة . كل الساعات مايمعرفوش أى
حاجة . الكلاب دى مش موجودة بس فى
الأحلام ، الكلاب على طول ورايا .
ماقدرش أخرج من الأرضة دى إلا
واترصدولى ، وهجموا على . بيتشكروا
بملون شكل ، وبيتحولوا صور على كل
لون ، فى يوم هامسوت مسدهوس ،
وهايفدنى فى قرن بلدى» .

فكرة الدفن فى قرن بلدى لم تكن
إحدى تكات الحشيش تلك الدارجة على
لسانه ، لا ، إنه يعرف ذلك ، وثقته يبتسم
لهذا المشهد المترجم الداكن لوجهه .

والواقع أنه كان يحدث له فى الأوقات
الأخيرة ، تحت تأثير الحشيش ، أن يحلم
أنه يدخل قرن بلدى ذلك ، وثقته يبتسم
لهذا المشهد المترجم الداكن لوجهه .
والموقف أن كان يحدث له فى الأوقات
الأخيرة ، تحت تأثير الحشيش ، أن يحلم
أنه يدخل قرن بلدى ذلك ، وثقته يبتسم
لهذا المشهد المترجم الداكن لوجهه .
والموقف أن كان يحدث له فى الأوقات
الأخيرة ، تحت تأثير الحشيش ، أن يحلم
أنه يدخل قرن بلدى ذلك ، وثقته يبتسم
لهذا المشهد المترجم الداكن لوجهه .

كان هناك نخيل قصير تتدلى منه - دلا
من البليج - كل أنواع المجوهرات للشميلة ،
كان محمود يرى نفسه مقرصا ، بجانب
بائع تقاح يريد بلا لنقشاع «باليح سندور
للسبايا» . ومن مكانه كان يلمع صاحب
الفرن الذى يصف الأروغة للشمسى
الكبيرة بعد أن يخرجها من الفرن .
وحينئذ يأتي لأجل ماى الأمر وأعظمه
تأثيرا تلك الأروغة الكبيرة التى مالبث
الخيز أن رسها هكذا ، كانت تأخذ أشكال
الحمى ، فتتفتح وتتفتح حتى تتحول إلى
أرداف سودات مكنتزة وغير مشرطه .
كان محمود يتخفى أمام هذا التلويح
الشهوانى ، ثم فجأة ، دون أن يدري
كيف ، كان يجد نفسه فى حقل مهجور
حيث الحشيش يلمو بوفرة .

«.. قرن بلدى ! مين ده اللي يندفن فى
قرن بلدى ؟ ده مش صحح ؟ ، ماحدث
بيندفن فيه ، أنت ليه بتحكى دايما
حكايات زى دى ؟ واللى انت عيانه !
مش عارفة مين اللي قال مرة أنك بتدخن
نوع وسخ هايفيك تكدن . لا مش فاكدة
مين ده خالص . لكن الناس فى الحى
بتقول عنك حاجات كثير جسمى بيرتش
لما باسمها . وباتقى عارضة أموت» .

«.. لفرسى يا عبيطة» .. اندفع
أخيرا محمود - «ماخلصتش زن على
ودانى برغيك الماصون ده ؟ هايعمل إيه
كلام للناس ؟ هو أنا بنت بتوت مسئلة
الجواز ؟ كل اللي ساكلون فى الحى ده
معانيه ، أما الساعات فقول كلهم شرايط ،
طول مايفيش راجل يسد حكمهم بالبوس
يفضلوا يزغوا ع اللقاسى ، ياما تنسى أشخ
على رأسهم كلهم» .

الحشيش إزاي هايفلنى لتجن ؟ ده
بقالى خمس أيام ماشميش روجته .
الدنيا هاتخلص قريب ، لو استمر
الحال على كده كمان كام يوم ، للدنيا
هاتحرب .

«هاتحرب إزاي ؟ سأنت البنت ويدنا
أن حيرتها السانجة قد أثيرت .

«.. أيوه يا بنت ، أنا باقول لك أهه ،
الدنيا هاتحرب ، إزاي عاوزها تفصل من
غير حشيش ؟ والحشيش هايتخفى من
على وش الأرض» .

رينا مش هايسمح تانى بالحشيش .
كعبور هو اللي قال لى . أنتى ماتعرفش
كعبور ؟ تعزفى هو عمل إيه من ساعة
الخبرد ؟

شغال يلم الحشيش اللي يقع تحت
إيده . ويخبى فى محل صم الجزمجى .
بس ابن شرموطه ، إزاي يخبى الحشيش ؟
هو الحشيش يستخفى ؟

لم يقتنع محمود أبدا بالخبر العجيب
لذى ينقله كعبور . فكرة اخفاء الحشيش
نهائيا كانت تزقة خلال ليال كثيرة دون
أن يتوصل إلى أى أثر لمخبريتها ، لكن ،
الآن وقد عجز عن الحصول على الحشيش
الذى يتمناه ، فإنه يتخيل أن القدر الذى
لا فرار منه ذو أس شديد ، فاستراح لأن
يعتبر نفسه ضحية ضمن آلاف الضحايا .

وبهذه الطريقة تهب له الكارثة أكثر
احتمالا ، بما أنها ذات طابع كرنى .

«.. هو الحشيش يستخفى ؟ استلرد
هو «ملعون أبوه ده لازم طين إزاي
بيخبى ، وإلا كان دخنه ، مش ممكن
يكون فيه حشيش من غير ماندخنه ،
إلهى بسخطهم خنازير ولاد الشرموطه
دول كلهم» .

لنا عاروز أنخن ، بت ، أنا لازم
أنخن» .

«.. هو صمبح أنت لازم تدخن ؟
قالت البنت ببطء ، بدأت تصام كل هذه
الألفاظ «ليه تدخن ؟» .

«.. أنخن ليه ؟ طبعنا عشان أنسى يا
بت» .

«.. تنسى إيه ؟

- أنتى لمة مش فاعمة ؟ أنتى كل ولاد الشرموسطة، كل الكلاب أم نياپ طولية اللى مايتبطلش جبرى ورايا . أنتى أهرب من الأتوبيسات ، والتراموايلات والعربيات ، وكل البياعين اللى دايما عاوزين فلوس .

آه ، أهرب فى القرن البلىدى ، ويعدنين فى الغيط للمجهول اللى ببطلع فيه الحشيش على مهله زى النجيلة .

توقف محمود عن الكلام مندما لأنه تكلم كثيرا ملثما بفعل بعد الإفراط فى تعاطى الحشيش . كان يريد أن يأكل الحلو وللواقه .

كانت وطأة الهوام تزداد فى الحجرة ، والجزء الأخير من الشمعة يتلاشى تدريجيا . كانت ركبتا البيت تلامسان محمود ، وفى هذا الوضع كان يحس أن رغبته تتخذ اتجاها آخر . وكما لو كان تحت سطوة قانون جبرى ، أخذ يداعب أروافها المتكثرة حتى الأفخاذ .

لم تعد فائزة تحس سلاطفت الفرجل مذاقا ، لم يعد شيء يحرك الحياة فى جسمها الذى اكتفى أخيرا . فى هذه المرة ماتت العفريت ، مات موتا محققا ، وعندما شرعت فائزة بذلك أصابها الذبل . كان يخللها الخمود من كل جانب ، كريح باردة ، يورجحها ، ويهددها ، يصيبها بالنعاس ، وكل شيء حولها يبدو بعيدا وغير مفهوم . قامت ملحية تبحث فوق الملاعة عن ثوبها الذى صار الآن مكروشا وأرتدته دون استعجال ، ويشكل لافزار منه ، تريد أن ترحل .

- يالله انزلى وريحيتى . مازال يقول الرجل بصوته العجيب - بسبك مش عارف أقام تانى . والله ما أنا عارف إيه اللى رمانى على السطوح ده . ملعون اليوم اللى جيت فيه . ماهو من حظى اللى زى ألفم . قبل كده كنت ساكن فى بدروم من بيوت الوقف . ماحدش كان

بيطلب إيجار ، وقريب منى ساكن مولعاتى قولانى الشارع ، انتبوز جديد ، لكن ابن الكلب ده كل ما يبيع يشغل فى مراته ويسبب شوارع الحكومة غرقانة فى الضلعة ، لترقد بعد أسابيع ، ومراته فضلت تصرخ ليل نهار لحد ما حرمت اللوم على عيني وعشان كده طففت . ماحدش بيسيلى فى حالى أبدا .

آه ، لو بس كان معايا حشيش .. لكن لا ، ماحدش فيه حشيش والذنيا حنطص .

لأول مرة - منذ أن كانت فائزة هنا - شعرت فعلا بالفوف . كانت تريد أن ترحل لكنها لا تستطيع ، خدر عظيم كان يثقل حركتها ، وعيونها تالها بين كل شيء ولا شيء . وضوء الشمعة الخابية كان يصدر دخانا أسود وصعد إلى السقف كخضلة شعر رفيعة . بجانب ركام من الفضلات ، كانت قلة نغب باتجاه اليمين ، مأساوية الاتماخ ، وفقدو كثير مناعطم . تذكرت فائزة فجأة صنبور السطوخ المتهاك والمروض الذى لابد وأنه فى هذه اللحظة أغرق البلاط ، شرعت تقوم لكى توقف هذه المياه التى توشك أن تفرق البيت كله ، لكن كيف تلتزع نفسها من هذا الرجل الدائم ؟ كيف تتركه هنا ، وحيدا فى مولجة المصنور الخطير للأشياء - مادام هو دائم ، فهو لا يستطيع تركه لقدره ، كانت تشعر أنها لصيقة به حتى فى نعامة .

كان جسم الرجل العارى يتجمجج تحت ضوء الشمعة المتذبذب . وكانت البيت تتألم هذا الجسم الحيف العصبي ، حيث تركزص انعكاسات بنفسجية .

وزينتها هذه الرؤية بارتياح كامل وغريب ، مدت يدها كى تلمسه ، فوجنته صار كمعدية فى عز الظهر ، كان يحمل فى نفسه حرارة كل الصباغات اللطيفة . كان رمالا حارقة . وكانت هى مائلة فوقه كأنها فوق صحراء .

بقيت ملتصقة بهذا الجسم الذى تسرب منه دفعات حنان حيوانى ويدائى . كانت تحس بوجوده فى كل موضع فى جسمها . كان أقوى من أى شيء . كان أقوى من البيت بدعائلة اللاحقة فى الأرض . أقوى من الريح المنعفة فى الأبواب ، أقوى من تيار الدهر المجنون وقت النيسان .

كانت تحس بالعطش .. ولم تكن تعرف إلى أى شيء تكسل ؟ مالت على جسم الرجل العارى وقيلته ، الآن استوعبت ماذا يعنى هذا الرجل بالنسبة لها ، لم يكن هو العفريت . العفريت هو كل ما كان يفصلها عنه ، العفريت هو الساعات التى قضتها بعيدا عنه ، فى الحجرة البائسة التى كانت تحيا فيها ، العفريت هو والداه بمعقداتهما الباطلة البلهاء وبأحكامهما المبقرة المعقزة التى أبقتها حية .

كلا بالتأكد - هذا الرجل ليس عفريت . إنه على العكس ، موت العفريت ، إنه البهجة ، البهجة المطلقة للجسم الحر والحي .

أصبحت فائزة منظمة وواقعة ، هكذا اكتشفت حقيقة قوة الجسد . الآن ، يبدو لها الرجل كطفل مريض تريد كأم أن تداعبه وتلاطفه ، آه .. لو تستطيع إعطاه كل شيء ، حتى يكون سعيدا .

- « الدنيا مش هتخرب أبدا ، تقول : ماتخافش ، خلىنى بس جلدك ، وبما إنك ما تقدرش تعيش من غير حشيش ، أنا هاجيبهولك ، وربنا يمامحك » .

لم يكن يسمعها ، كان بعيدا ، كان فى الحقول الشاسعة حيث ينمو الحشيش على مهل كالنجيلة ■ .

ترجمة : هدى حسين

البير قصير قصص

٢- اضطرابات في مدرسة الشحاذين

في حذر خشية أن تغوص قنماء في برك
البرل التي تناثرت كالأفخاخ المنصوبة،
وكانت العطفة تؤدي إلى مدرسة
للمتساوين، وهي أكثر للسفلات امتلاء
بالمساكن الخربة وأضيق عطفة في
المنطقة أما أكوافها فهي أكثر الأكواف
بؤسا وقذرة. لا يشبهها شيء في أي
مكان آخر. فقد بنيت الصفائح التي تتكون
منها هذه الأكواف صدأ وامتلأت بالقوي
وتكاد حوائطها أن تنقض لولا أن طبع
عليها البروس الأزلي بطابعه الأبدى. ومع
كل ذلك يسكن هذه الأكواف آدميون إذا ما
صاحوا من خلفها حسبهم موثي يتكلمون
خلف القبور. وتتساب خلال تقارب
الحوائط المصفحة البالية مشاحنات
مخيفة وتوأهات مفرجة مكتومة. وترى
في كل مكان منها أجساما عارية مستلقية
بلا أمل ولا رجاء، جنباً إلى جنب مع
بعض الأدوات المنزلية البالية السعيدة
للفائدة. أما القاذورات التي تراكمت على
مدى الأعوام فإنها لا تكاد تندر حتى
تتراكم فوقها القاذورات الجديدة. هذه
السفلة هي نهاية العالم لأنه لا يمكن أن
يتقدم الإنسان أبعد منها فقد حط البروس
رحاله هناك.

ولحد منهم هذا الخلاف، اللهم إلا فودة
الحاوي للنامض. ولقد كانت المسألة تندر
بوقوع مأساة إذ أخذت الأمور تتكد بشكل
مفاجئ.

هذا يوم شبيه بسابقه، ممل، موحش
ينتظر الضحايا البشرية في نهم. ولا
يسطيع إنسان أن يذهب في ألوان البروس
تولد ولا أي أنواع الدمار تسجد، لتحدد
حياة إنسان. لقد بدأ المستعصم عمله للحفوت
منذ أيام وأيام، لكن القلق بمعه لم ينتج
إلا مما تخيله تلك الغيوم للمجموعة التي
تجر نفسها في تلالق على وجه السماء
فخفي وراءها قرص الشمس.

كان «أبو شوالى، يخلق عطفة» الولد
أبو شفة، ويده في جيبى قفطانة وكان
منظره مفرغا كريمة مدوعدة تتجول
وتطرب بعيدنها للمريضتين. وكان أبو
شوالى يقف من حين لآخر مفكرا. كان
شيخا في السنين من عمره ذا لحية
مشعلة ووجه مسود مغبر على كتفيه
لهذين يكتن شال مرقع يتطاير في الهواء
متذبذبا كأنه جنلحا طائر من الطيور
للجارية، كان «أبو شوالى، يمتنى
بقذارته هذه كلها لا يمتاز بشيء عن
قذاره واد للبشة التي أحاطت به، ويتقدم

ف كانت الأحاديث للمعجوبة تدور
حول مدرسة الشحاذين. ويرجع
أصل هذه الأحاديث إلى نقاش جرى بين
أساذ الحمول «أبو شوالى، وبين الأدوب
«توفيق جاد، في قهوة «الباشاء». ولم تلبث
أن دأبت هذه المناقشة التي كانت تشير
إلى قرب ظهور بدعة خاصة توقع الناس
أنها ستحدث في طول البلاد وعرضها
انقلابا في فن الحمول ولقد أدارت هذه
المناقشة أيضا مشاحنات ومطاحلات بين
من سخر منها وبين من تكلم. فساكن
«أرض الشحاذين، المشاكسون أفادوا كثيرا
من هذه المناقشة الجدية واتخذوها سببا
للتبرج الواسع لدى، محدثين فنيحة
منظمة، فهم قوم لم يكن طبعهم للتعق
في الدرس ولكنهم كانوا يكفون بما
يستخرجونه من نتائج فجة تمول دائما إلى
إثارة الفضائح. إنهم قوم أغرموا
بالمشاحنات التي لا تنقضى كما أحبوا
سوء التفاهم الذي لا يزول وبالاختصار
فقد أربوا بكل ما يقب كيان الحياة حتى
لا تقوم من انقلاب لا يتقع في آخر.
وكيف يستطيعون أن يفهموا الخلاف
النقي بين أبو شوالى «والأدوب» توفيق
جاد؟ إنه خلاف على مسألة لاجتماعية
في الدرجة الأولى من الخطورة. لم يفهم

توقف «أبو شوالى» فى سيرة فجأة وهو لا يزال ويطرف بعينيه إذ اكتشفت السحب عن الشمس التى أتارت المكان بشعاع صغير من منورها مما جعله يستشعر الخطر الذى نجم عن وضوح المواقع.

لقد بدا الخطر فى جسم زامى الألوآن صارخها كأنه جرح فى الأرض السوداء فلم يستطع نظره القصير أن يتحققه عن بعد، فأخذ «أبو شوالى» ويتقدم حذراً حتى توقف فجأة أمام ثوب أحمر فاقع صنع من القطن ولكن لم يستطع أن يفهم أن تكون لبسة هذا الثوب هى الصغيرة «نوسة» إن هذا للضيق كظهور وباء الجدون الفجائى.

وتذكر «أبو شوالى» حذرك أن الصغيرة «نوسة» لم تحضر الدرس منذ بضعة أيام. وكان ظنها مريضة أو بكل بساطة... ماتت. وماهر ذا يقابلها فى زينة مفعمة نظيفة الوجه مبسمة وربما أيضاً مزينة الوجه. بالإنه من طريقة عجيبة للفت نظر المحسنين! انحنى «أبو شوالى» على الصغيرة «نوسة» ومنغبط على ذراعها بهزها مستوقفاً من أن هذا حقيقة لا خيال. ثم أخذ يويخها محفاً بإيها وإسفا أمها وشرفها بأفصح اللعوت. فبككت «نوسة» وبكت حتى ظهرت أمها (أم عكوش) على عتبة كوخها. كانت فى وقتها مغزعة لا تحترق كأنها المألوف فقد كانت بظلة خاضت غمار معارك صموية، وكم اكتسحت أمامها رجالاً أشداء وضربت عليهم المذلة والغزى الأبدى فى الحى كله.

رأى «أبو شوالى» تتقدم نحوه فأغمض عينيه ليهرب من رؤيا مفعمة، ولكن صوت (أم عكوش) زائل الدنيا. باله من صوت لا هو بصوت الذكر ولا هو بصوت الأنثى: إنه مخيف كالقضاء.. كانت تهدر قائلة:

دى بنتى اللتى لنت بتسب فيها دى يا عجوز يا عايب.

قال أبو شوالى: لاسخام أويه ده يا أم عكوش؟ والله ده شغل يقرف. بنتك ناربة تعمل إيه فى الهدوم دى؟ هى طالعة فى المقدر ولا إيه؟

— مقدر فى صيلك. لنت فاكرك كل اللئس زيك يا حمار يادون. بالله سيب العميلة فى حالها مش محتاجة لاصياحك اللطشة يا ابن للشحاته.

كان (أبو شوالى) يرغب فى التفهقر بسلام ولكن ضميره كان مختلفاً أثناء هذه الحرب فغير المشروعة. لقد كان يدافع عن فكرة لاجتماعية ومن ورثة كل كتلة للقراء.

قال: فهمينى إيه للسفرة دى. لنت لتجنتت وأمرة؟

— أفهمك إيه يا عجوز يا عايب، هو لنت عاوز مدنا حاجة؟

— من ابن للكلب اللتى علمك الكلام ده يا مره يا جاهلة؟ لكن مطهش بكرة نموتى لنت وبتلك من الجوع وبتاتقيش بقى تجيلى نقولى لى وتعودى لى. مش حقيقى أعرفك؟

— وبين لالى عايب بعرفك يا شحات يا وسع؟ هو لحننا محتاجين لاسعرفك؟ تعالوا اسمعوا يا ناس الرجال العجوز ده لالى ببشم وليه شرفه زى حالاتي.

واختفت الشمس فى هذه اللحظة خلف كومة للسحب ولشدأ المكان بظل رطب كثيف. ونظر «أبو شوالى» إلى ثوب الصغيرة (نوسة) الذى ظهر أنه باهت لازهره فيه كما كان تحت أشعة الشمس، قل هذا قليلاً من قيمته ولكنه ظل مع ذلك محققاً بطلبه للحريزى اللامع، إنه ثوب من القطن أحمر مزين بزهور صفيرة صفراء. كان (أبو شوالى) يرى فيه تحدياً لكل التقاليد الموروثة عن

الماضى ولكل مبادئ للتسور المقررة. ولقد اطلعت وطأة هذه الخيانة على كامله حتى إنه كان يتوقع سلسلة من الأخطار الأشد وقعا.

وكانت للشمس قد اختفت نهائياً. وجلس رجل بجوار إحدى العروش يتفانى بغير اكتراث ومريت امرأة تحمل على رأسها فى لتزان وعاء ماء فى غير عجلة. ولا حظ أبو شوالى أنها كانت حبل.

وأخيراً قال وأمرة بالى من غير قلب. هو حد بولك حاجة؟ إذا كان مخك زى مخ الجاموسة. لما الحاجات المروسة دى فاتنوا عليها ثم بصق فى اتجاه الصغيرة (نوسة).

فأرعدت «أم عكوش»: يا قتال اللتلة. تعالوا يا ناس شرفوا السجدهم ده اللتى بيضرب البلات الصغرين.

وكانت معركة لا خطر فيها أمقيتها أصوات وصرخات جلجلت فيها «أم عكوش» ثم ازداد التزاحم وتجمع الخلق على هذه الأصوات وتبادلوا الشتائم والسباب حتى علمهم الفوضى ولم يعرف «أبو شوالى» إلى متى دامت هذه المأساة أو كيف خلس منها.

كانت مدرسة الشحاتين تقع فى آخر عطفة «الولد أبو شخه» فى ساحة سميت صيلكن اللتلة. وهى عبارة عن مكان خرب شارب فى الأقدار بشكل مخيف. وكانت فى الوقت نفسه مسكناً «أبو شوالى» وقد وجدوا فيها فى الأسبوع الماضى ثعباناً ضخماً كاد ينهى قبل الأوان حياة جملة أطفال أبرياء من تلاميذ المدرسة ويقضى على مستقبلهم، ومن ذلك اليوم أصبح الأطفال أكثر حذراً، يلتصقون ببعضهم البعض متوقعين إشارة الخطر ليفرخوا بجولدم. ولكن اللعنات لم تظهر ثانية ويبدو أنه التجأ إلى فردة الصراى الذى شوهد بجوب للى باحثاً عن أطعمة غريبة.

أما من الداخل فتشبه المدرسة كهفا مظلما، يجلس فيه أبو شوالى للقرصاء على شرف وسط مئات الخرق البالية فيظهر كأنه نبت منها، ويشرف من مكانه هذا على الشحاذين للصغار المتكاثرين تحت قدميه فى شكل وقور، ويشمل نظره كل هذه الأجساد للكملة العرى الفظيعة المنظر، فى يده اليمنى عصا يقرع بها الصغار العسرين ويعدو بها فيهم النظم أو الحياة أحيانا. لم يكن قد بدأ درسه. فقد حملته الصدمة التى عاينها منذ لحظة على أن يفكر ويطلب الفكر، بل ومنحه من أن يحصر مخه فى لم شعث تعاليمه للخدمة. لم يكن قد استعاد هدوءه بعد، فكان يوجه بعض التهديدات لخيالات غير مرئية، وكان يحز فى قلبه الحقد الذى نشأ عما أصابه فى سمعة كرب.

إن فقد ابتكر المدعو (توفيق جاد) طريقة جديدة لطلب الإحسان، طريقة غير إنسانية، بل ابتداعية لا علاقة لها بالهبة بالواقع. إنها حقيقة لا تلاق، إنه تهريج بل صنعه على ذقون الناس. فقد كان (أبو شوالى) يكره البعد فهو من أنصار مبدأ الواقعية للمجربة، ذلك المبدأ الذى يسك بخناق الزبائن ويخففهم ويقتل فيهم كل تفاؤل. كان يريد مخلوقات تجسم فيها أفضع العاهات البسمانية، غارقة فى آلاف الأمراض المعدية التى لا تقبل الشفاء، وبالاختصار كان فى حاجة إلى مخلوقات بشرية تستطيع أن تبيح للرحمة فى القلوب المتحجرة والضمائر الميتة، لا تبيح الرحمة فقط بل تخيف أيضا. كان يؤمن بكل قوته بفكرة اجتماعية ممثلة بثورات سود تعارض مع فكرة ذلك الأديب العاطل. كان أبو شوالى يعلم أن عدوه اللدود هو ذلك الرجل ومع ذلك فقد كانت شخصية جاد، العجيبة تصحره رغما عنه.

لقد لفت (جاد) الأنظار أثناء الجدل فى قهوة «الباشا» بأحاديثه اللذيذة ذلك السام، فقد كان منسجم الخيال من تأثير الحشوش. بدأ جاده حمله بمستلمح للوارد ثم انتقل فجأة إلى علم النفس. لم العصر الحاضر ملك لطعام النفس. لم يفهم أحد عنه معنى لهذا حتى ولا على مبارك قراض للتذاكر بشركة الترام سابقا وهو الذى رأى وسمع كشيورا. ولما استوضحه «أبو شوالى» رضى (جاد) ولم يقل إلا أنه شخصا قد درس هذا العلم سنين طويلة مما يجعله يعرف ما فى أعماق نفوس أولئك الذين يسبسون فى المرفقات أو يجلسون على صندوق المقاهى. فهو يعرف جيدا عقليته هؤلاء المتحمسين الشبابة للمكتنزين شحما. فعرفهم مثلا كم يكره هؤلاء ويتضايقون من مجاورتهم لمنظر اللبوس. وفى رأيه أن هذا يشير فيهم تأنيب ضماكلهم ويملاها شرا لا يصدق، فما أن يقرعهم مسئول صغير يعرض على أنظارهم برسه أو عصاه حتى يطردوه فرقا وفرقا بكل خشونة وقسوة. ولهذا تعرض أصول الشحاذة لحنه موسية.

ولقد وجد الأديب (جاد) للعلاج الناجح الذى لا يحل من السؤال عملا مهيأ، وهو يبني هذا العلاج على نقطة تتلخص فى عدم الإنكاث على استدراج الشفقة. لهذا كان من الواجب أن يعتنق المصنوعون مبادئ جديدة. فهم لن يعتدوا بعد ذلك على بؤسهم وشقايتهم فقد انتشرت هذه الماطفة منذ زمان طويل ولم يعد من ورائها نفع. فليكن الفقراء من الخطى بالوسائل التى تستدر الرحمة والشفقة وليعتمدوا كل الاعتماد على الاستعطف الذى لم يستغله المسئولون بعد. فقد كان كل رأس مال المسئول فى بؤسه اللين وأمراضه وجروحه البادية وفى قنارته المنتشرة. أما الآن فيجب أن تباد هذه الطبقة المتأربة المستحقة

للمسترحمة وأن يحل محلها طبقة أخرى صغيرة السن تلبس الثوب النظيف وتظهر كحمى للعبد الجميلة. فهذا الهندام وبحركاتهم اللطيفة يكسب الغلمان حب الزبائن الذين يجودون حيلده بسخاء.. إذلا يجب الإنسان الراضى أكثر من المنظر للبهيج. ومما لا شك فيه أن من رقت قلوبهم من بهاء الأحياء الأوروبية سيعجبون بهذه المناظر الحديثة إعجابا شديدا.

هذه هى أهم نقط النظرية التى أتى بها الأديب «جاد» فى فن التمسول. تذكر «أبو شوالى» كل لفظ من هذه النظرية وكل مرمى من مراميها فوجد أن هذا السائد لا يرضى فيه روح العمل الحقيقية. إنه يديم التفكير فى جموع الفقراء الجائرة التى تقيم مثل هذه الأفكار العراقيل فى طريق سيرها. إنها بدعة ممقوتة ضارة ولا شك أن «توفيق جاد» لم ينش من ورائها مجرد الفتنه فإنه وضعها فى حيز العمل، والصغيرة «نوسة» دليل على هذا لقد كانت «نوسة» دليلا على هذا. لقد كانت تتعلق بالزبائن وتشتت بهم تستموت وقد اكتسبت من أمها الصبر والجلد.

كان «أبو شوالى» يخشى أن يفقد تلاميذ آخرين وحاول أن يستشف تأثير هذه الأخطار الجديدة على آباءهم. وأخذ يطيل النظر إلى تلاميذه تحت قدميه ليتأكد من وجودهم ومن أنهم لم يخلوا به ومن أنه ما زال مستطعما أن يعتمد على بؤسهم البادى فى وجوههم وهيلتهم ولكن الشحاذين الصغار ما زالوا هناك أمامه فى تعاسة كاملة. فهو قادر على أن يراهم ويلسمهم ويهزم ببذيه، ولكن الشحاذين ما زالوا هناك تحت قدميه قابضين على الأرض نابذين منها، ترتجف أجسادهم من البرد والارطوية، فيهم الأصمى وفيهم المقعد، فيهم الأبرص وفيهم المجزوم، بل وفيهم من داوه ميولوس منه، وتم منظر

شكائهم الحوالم للمهذمة حولهم. أمثال «أبو شوالى، النظر إليهم ثم تخيلهم نظيفى الوجوه فى ملابس زاهية الألوان يطفح البشرى فى محياهم كأنهم حقيقة أبناء لآباء حقيقيين. ولكن هذا الخيال مألء رعبا فأخذ يسب ويشتم على مألوف عاقته:

– يا ملاعين، والولاد الخنازير، إنتو فاكرين إنكم جاوبين تلعبو هنا؟

رد الأطفال على هذه السباب بموجة من الوقار اتخذوها فى جلساتهم. كانت «قطة» الصغيرة قد التحقت بالمدرسة حديثا. وكان «أبو شوالى» يمتد عليها آمالا كبيرا وقد جاء دروها فى التصميع. قامت الصغيرة «قطة» وانكربت من أسنانها وهى تتصنن رعبها ولد أعمى. وكان الرضيع ملفوفا برجعه الشاحب الضمير فى آلاف الخرق البالية القذرة كأنه فقد الحياة منذ أيام.

زمر «أبو شوالى» : يا لاجه دروك. بعملى إيه بالصرة اللى على إيدك دى؟ انت شابلالى جهازك وجايه تمخترى؟

فالتت الصغيرة: ده أخويا.

– إيه !! أخوكى! قبرى كده أما أشوف. دلت «قطة» ومدت ثايرصها بالأقذار المهلهلة اللتى نغت فيها أذاها بحيث لم يبرز منه إلا وجهه الجامد كرجوه الموتى. وإلحى «أبو شوالى» فرق الرضيع محققا وإزنا قيمة هذا الطفل فى الصناعة. يالها من دراية ذنية كبيرة تلك التى يستطيع بها أن يعرف قيمة هذا الطفل!

قال: دى حاجة طوية خالص. روحى إقمدى دلوقت مطرحك. لكن خلى بالك إلا يتخفق ويغلس... ألا هو بياكل؟

– لا ... ساعات يفتح بفتح بده كده.

– عال... عال... روحى بقى إقمدى.

لم يلبث «أبو شوالى» بعد أن لحقت

«قطة» بزملاتها أن نادى الصبى «كيكاء» قائلا:

– تعال هنا يا ابن الخنزير وقول على للى تعرف تمله.

– أعمله فى إيه يا معلم؟

– فى إيه زاي يا ابن للكلب؟ ما تكثرش فلكرنا جايين هنا نلعب السبجة! لخلص قول درس إمبارح.. زاي تقرب على زيون لابس بذلة جديدة؟

وقف الصبى حائرا لا يحير جوابا.

– مش عارف يا ابن الدخيلة!

كان التلميذ «كيكاء» غيبا بالورثة، فوقف يحمق إلى أستاذة ويده تحت إيمه يدهفهما. وكان وجهه للنسبى النطافة يلمع فى نور المكان فأثار هذا البياض «أبو شوالى» فأرغى وأزبد.

... قريب هذا قريب، ما كوش أنا باحمل ولا إيه. انت غاسل وشك؟ على الله كده ولما كنت أقرم زورك.

امدأ الصبى «كيكاء» رعبا حتى إنه لم يستطيع أن يجيب، لكن نظرة «أبو شوالى» القاسية أرغمته على اللحق.

– أول إمبارح لما الدنيا مطرت كنت فى الحارة ونزلت على المطرة وعلى وشى ومقدرتش أحوشها.

– بقى ما قدرتش تستخبيا يا حمار؟ شوف وشك بقى زى الوحش للمسلوخ. دلوقت حا عمل إيه للحلاوة دى... فز من قدامى يا كلب على أمك.

لم يتحرك الغلام. فقد كان يجهل ما يجب عليه عمله ولا كيف يطرده «أبو شوالى» من المدرسة.

صاح «أبو شوالى»: دهده إنت مش عاوز تغور؟

– أروح فين؟

– تروح لأمك يا بهيم تقول لها إنى مش عاوز أشوفك هنا لحسن تكلف لى العمال بخصافتك دى. أنا ولحد بالى منك من زمان وملاحظ إن شكك عمال كده شويه شويه يبقى زواتى. والله لولا إنى عارف إن لمك أرملة غلبانه وعالوزه تعمل منك راجل جدد كسيب يعرف يركلها للقمه ما كنت خذتك عندى، لكن إنت عاوز تطلع ولد صايع من بتسوع الشوارع. سبحان الله اللتى تريد هواللى يكون... روح .. روح يابسى انت مانفعلش تكون شحات.

فهم للصغير، «كيكاء» أن كل شىء قد انتهى، كل شىء حتى كيانه نفسه ولم يعد عنده فى ذلك أنفى شك. لقد طرد من المدرسة ونظر لأخر مرة إلى زملائه ثم اتجه ببطل نحو الباب.

جمل «أبو شوالى» يتحدث بعد ذلك إلى تلامذته فى ضرورة التحلى بالقذارة اللامة، وفى التأثير الجمول الذى تنثوره القذارة فى الزبائن. وضرب الأمثلة التى لا تقبل النقض لإثبات نظريته ثم صرفهم جميعا وطلق يترك. لقد حاول أن يتقم نفسه بزيف المدرسة الجديدة ويصرها المحتوم للتصير. إذ لا يمكن السير ضد التقاليد أو التخلص بسهولة من العادات الموروثة منذ الأزل. ومن ذا الذى رأى أى شحاذين يسيرون فى الطرقات بملابس كملابس المهرجين ويقابلهم الناس بالتهليل والترحيب والإعجاب؟ وحتى لو أنهم صادفوا بعض اللجاج فى البداية فأن يكون هذا اللجاج إلا رايد نظرة السحر الزائف الذى ينفقه الجديده. وإن يلبث سكان المدينة أن يلاحظوا ما فى هذا التجديد من طرق احتيالية يرد بها خداعهم فلا يرضوا بدوامه. فما أشق إخفاء شقاء ترجع جذوره إلى آلاف السنين مهما تنكر أو سكره طلاء إذ لا يلبث أن يستشف فيبين من جديد.

كان «أبو شوالى» يؤمن إيمانا لا يتزعزع بفضيلة الإفراج. شاذون بوجوه عليها قدرة تلقى الرب أليها حقت: تلك هى الصورة التى يخطئها أبو شوالى عن القوة. وما قوة الفقراء إلا فى ثيابهم الزنة والأسى للبادى على ملاصحتهم. إنها قوة لا يمكن أن تقتصب منهم. فهم سلاحهم الذى يذافعون به عن أنفسهم ضد عالم المغتصبين الإجرامى وبه سيصلون يوما ما إلى التأثير على العالم وإلى زعزعة ثروته.

لمحات هذه الصورة العنيفة من الأفكار العمراء كيان «أبو شوالى» كله فرأى أن يسرع إلى توفيق جاد، ليجادته على يستطيع أن يفتح أن مشكلة الفقراء لا يمكن أن تحل على طريقته السخيرة. كانت تدفعه إلى تلك المقابلة ضرورية ملحة، إلا أنه أرحأها إلى وقت آخر، فقد كان حينذاك فى حاجة إلى الراحة لاسيما بعد المشاق التى اصطدم فيها مع «لم عكوش» التى أثرت على أعصابه تأثيرا مزعجا.

لما صحا «أبو شوالى» من نومه كان المساء قد خيم على المنطقة. فظفر إلى مجالس تلاميذه وأخذ يوجه إليهم السباب بكل بساطة ثم انصرف يبحث عن «توفيق جاد».

توه الأرض تحت ثقل الليل المخيم، والجو بارد معتم ونيران الحطب ترى هنا وهناك متناثرة فى غير إلحاح. هنا ناس يندشرون الأرض إلى جوار أكواخهم يخادعون الجوع ويخدليون على السنبلة بأحاديث تافهة، وهناك آخرون لاحتروا خلف حوائط ملاصحتهم المتعددية مع نسايمهم يتصاحجون فى غور ما كالأرمل. والأطفال تفتت اللبس أبذلهم الطرية وقوس اللعب ظهورهم الصغيرة فقاموا وسط تلال. عاذنورات يحتمون بها من اللبرد. كان «أبو شوالى» يعرف هؤلاء

وهؤلاء وهؤلاء، فأغلبهم آباء تلاميذه وأقاربهم. لقد كانوا جميعا يحيونه بالاحترام والتبجيل، ولكنه يلحظ فى تحيات هذا الساء شيئا من التجفؤ، بل إنه ليؤكد أنه سمع كلمات التحدى والتحديج تلقى أمام قدميه. إنه يحس مؤامرة تصاك حوله.

كان على غير بعيد من المكان الذى وقف فيه «أبو شوالى» شجرة فريد انبثت من قهوة «حامد فرغلى» القلب «بالباشا» لأنه الرجل الوحيد فى الحي الذى يمتلك ثلاث نساء شرعيات. لكن «أبو شوالى» لا يحب أن يراه الباشا أو غير الباشا من زبائنه حتى لا يستوضحه متعطف عن حادث الصباح فهو يريد أن يحاشى أية ملاقة قبل ملاقة «توفيق جاد».

مال «أبو شوالى» إلى اليمين مختفيا «درب المراسمية». وهنا كان الظلام مستحكما والمكون شاملا. ولا عجب، فقد كان يسكنه - على ما يقال - أكبر السجمرين على وجه الأرض.

سار «أبو شوالى» يضع دقائق قبل أن يتمكن من التعرف على عشة «توفيق جاد». كانت هذه العشة مكونة من أنواع غريبة من الخشب المأكل المختلف الأشكال والحجوم، كما تتميز بكثرة التيارات الهوائية التى تخترقها محدقة صغفورا حادا. وجد «أبو شوالى» حجرا صنما بجوار العشة فجلس عليه لأنه كان يفضل مقابلة «توفيق جاد» فى الهواء الطلق ليكون أكثر حرية فى حديثه.

والواقع أن «أبو شوالى» كان يخشى أن يتأثر بالحياة الليلية لهذا الرجل المعجيب.

كان «أبو شوالى» يعلم أن «توفيق جاد» لن يلبث أن يخرج. فهو يسرف كما يعرف كل الناس ذلك الداء الذى يشكو منه هذا المسكين وما يتربط عليه من مضايقات، فقد كان الأديب جادا مصابا

بالإسهال المزمن، وكان هذا المرض يرغمه على الذهاب عدة مرات فى اليوم إلى المراحيض العامة الواقعة على مسافة كيلو متر واحد من هذا المكان على ناصية الحي الأوروبى وكان الناس يرونه دائما ممرح لخطى مزلق الطربوش إلى الخلف حتى أذنيه محركا عصاه فى حركات عمسية مضحكة.

حاول «جاد» وهو مستلق على حصيرته لدخل كوخه أن يثبت حقيقة ما يشعر بوجوده منذ مدة لقد كان يرجح ألا يكون ذلك الشيء لصا مختبئا.

وأراد أن يقف لكنه كان يحس بثقل يمل كل أطرافه لقد جعله هذا الإحساس يشعر بوجود شيء يرتجف ويتنذى عرقا. غير أنه حاول للتهوض وهو يتلوس فى الظلام للتكيف على أن يميز بعض الشيء ماذا هناك. فلما عجز أخذ يبحث عن بقية شمعة ملقاة على الأرض. فلما وجدها شعلتها. حينذاك رأى مشهدا عجبا بحث فيه بعض الهدوء. لقد رأى فى ركن من أركان العشة دجاجة سمينة ذهبية الريش تقف فى موقف خلاب وتظفر إليه بعينين ثابتتين كأنها تريد تنويمه. أخذ «جاد» والفتن بهذه الدجاجة فى مبدأ الأمر ثم لم يلبث أن عراه الدهش: كيف دخلت عنده؟ إنه يعرف أن أحدا من أهل الحي لا يملك دجاجة ولا يربيه. إنه لا يزال يتذكر آخر دجاجة رويت فى الحي. إنها تلك التى تغذى بها «الباشا» يوم خروجه من السجن منذ سنتين.

لبث «جاد» تركبه الحيرة ويتسامل عن محلى ظهور هذه الزوى العجيبة. إن ثبات الدجاجة يربطه هو أيضا ويلقيه فريسة للجمود الكلى. لقد مضت مدة طويلة لم يخلها دجاجة كهذه عن كذب. ثم إن فى عينى هذه الدجاجة جانبية مغناطيسية تجذب إليها، إنه يشعر كأنه واقع تحت تأثير نسوى من النوع

الخطر. إنها تمحرة فهو يحس أنه مدفوع إليها برغبة ملحة تهز كيانه هزا. وتوقف جسمه عن الحركة تحت سحر عيني الدجاجة الراضعة ذات الريش الذهبي. إنها تلوح كامرأة حماسة تمنى مريدتها بالوعد المجهولة.

خيل إلى «جاده» أن الدجاجة قد تحركت فتملكه شعور بقرب وقوع شيء غير عادي. توقع أن تخرج من ريش هذه الدجاجة امرأة مسحورة شهوانية تهز أردافها الممتلئة وهي تصور ويضيه وجهها الجميل ظلمات الليل الموحش.

لقد كاد أن يمشي على «جاده» المسكين وهو ينتظر تحقيق هذه الأمنية.

طال الزمن ولم يحدث شيء أكثر من أن انطلعت الشمعة فأدبر خيال «جاده» الذي عاينته الآلام الحادة من جديد. لقد ابتابه ذلك الإسهال اللعين، فسكر حصيرته والتفت طربوشه وعصاه من الأرض وانطلق يجرى.

رأى «أبو شوالى» «جاده» وهو يخرج فأسرع خلفه ليلاحق به وصاح: استنى شوية يا جاد أفندي عاوز أقول لك حاجة. توقف جاد مأخوذاً. لكن نهشته لم تدم طويلاً إذ كان ينوى السير مهما كلفه الأمر فرد عليه قائلاً:

— مساء الخير يا أساذ، بس أنا ما عندش وقت أفق عشان مستعمل أرجوك أجهلأ لبدين.

فهم «أبو شوالى» في صوت رزين: أنا عاوز أكلك في حاجة. فمالك «جاده» نفسه وقال: طوب ياسيدى قول. بس ما تنساشى لى مستعمل. إنها الآن فى الطرق العامة وهناك فى الحى الأروى تسلع الأنوار الحكومية الأخاذة بالأنباب.

كان «جاده» أثناء سيره يأتى من الحركات ما يدم عن الآلمة. إنه فى الخمسين من عمره ويلبس بذلة عتيقة

بنية اللون ولا يخلعها عن جسمه أبداً. للفت «جاده» ناحية «أبو شوالى» ليوشرح له حالته لكن الآلمة عاوبته من جديد وأرغمته على الإسراع.

ونظر إلى «أبو شوالى» بعد لحظات قائلاً:

— إنت رايح المراحيض يا أساذ؟

— لا. أنا بس ماشى معاك. لكن قل لى إنت ليه ما بتقصيش حاجتك جنب عشك زى الناس كلها؟

— أقول لك إيه يا أساذ؟ دى مسألة يطول شرحها. لكن ما أفندرش أعمل حاجة زى دى أبداً...

— أه فهمت... إنت خايف ألا الناس تشوفك؟ قابل جاد هذه الدعابة بتأفف صامت، فازداد فى مشيحه سرعة كى يتخلص من مرافقة الأستاذ. فقد كان جاد لا يزال يحفظ بحريية عائلية أخلاقية جعله يدهش لبلامة هذا الرجل الذى يطلب من مهذب مثله أن يرتكب خيانة ضد الفكر ويقضى ضرورته تحت أنظار المارة.

بدأ «أبو شوالى» يتحدث فى الموضوع الذى كان يشغل باله كثيراً:

— فى الحقيقة أنا جيت أكلك يا جاد أفندي فى لخطر اللى بيهدد الفقراء.

— خطر إيه يا أساذ؟

— خطر البدع. خطر الفطرية.

حاول جاد أن يتهرب من شررة أساذ للشحاذة خاصة وأنه يشعر بكرامية نحو هذا الوسط الذى أرغمته الظروف المتغيرة على العيش فيه. إنه يشعر بامتصاص غريزى من هذا العالم الضيق فى العاصمة. إنه يميل بطبعه إلى حياة المرح والسجون للصاخية. ومن أجل هذا ارتد بخياله إلى تلك الدجاجة الذهبية الراضة؛ المغرية العينين، واللى اختفت بقتة..

أخيراً التفت إلى «أبو شوالى» قائلاً: انت كنت بتقول ليه يا أساذ؟

— كنت باقول لى جاد أفندي إن الفطرية خطر على الفقراء. إحنا محتاجين لحاجة ثانية.

— حاجة ثانية زى إيه يا أساذ؟

صاح «أبو شوالى» فى قوة: إحنا محتاجين لواقع الحقيقى.

شلت كلمة الواقع حراس «جاده» فلم يعرف كيف يجيب. ولقد كان يتصالح إذ كان من الأفضل أن يحدث الأستاذ عن هذه الدجاجة ذات العيون المنطاسيتين التى حارلت أن تغزيه كامرأة عاهر. كما أنه لم يكن يعرف فى الحقيقة ما الذى كان يطلبه الأستاذ منه ولا سبب هذه المعاناة اللتى لا فائدة لها، فحاول الهرب، ولكن «أبو شوالى» أمسك بذراعه واستطرد مستصفاً: — إنت بذرت فينا بذرة خسراته رايحه تصنينا وتلوئت إيه اللى أنت ناوى تعمله؟

— للفطرية شيء جميل يا أساذ.

— أبداً دى من عمل الشيطان وفيها هلا كنا. إن هذا المتأدب للجهول ليجول البؤس الحقيقى، البؤس الأسيل الثابت الذى يولد مع الإنسان. أما بؤسه هو فجديد عليه غير مستقر. ولقد أرادته فذهب إليه. إنه يستطيع للخلاص منه ونسيانه فى أول فرصة. لكن الآخرين لا يستطيعون. إذ لا بدلهم من وقت طويل لتنظيم الانفجار الهائل الذى سيخلصهم.

— إلا قل لى يا جاد أفندي: إنت ناوى تفتح مدرسة؟

— مدرسة إيه يا أساذ؟

— مدرسة شحاتين تعلمهم فيها طريقك.

— مين اللى قال كده؟ أنا ما عندش أبداً الفكرة دى. بشرفى أنا ما انا فاهم حاجة من اللى بتقوله.

... إني كنت كلمتنا من كام يوم لما
كنا قاعدين في قهوة «الباشا» عن علم
اسمه علم النفس، وحتى فيه شهود
سموك لما قلت إنك طلعت طريقة جديدة
للشحاته. فأكبر؟

... آه، افكرت. دي بين فكره مرت
بخوالي. إزاي مش عجبك؟
... دي فضيلة خالص.

... إيه؟

... عشان دي تخرج الفقرا في عزة
نفوسهم. إحنا مش عايزين نتخفي في
هدوم مخرجين عشان يكون لنا حق
نعيش. إحنا لازم نكسب عيشنازي ما
أحنا. وإلا يعنى عاوز تخليهم يفهموا إننا
سعدا؟ لازم ولاندا يبينوا غابهم وشقامهم
عشان يكونوا عبرة حية وتربخ متحرك
للأغنياء المرزوقين. لازم نقرفهم
ونطرشهم بريحة بؤسا عشان يحسوا
بوجرتنا.

... أنا كنت باحسب إن شيء من
الألوان الزاهية كان يدي تأثير.

... إحنا مش عايزين نعيش بالألوان
الزاهية اللي تعطي تأثير. إحنا عايزين
نعيش في الحقيقة ونبقى ناس حقيقيين
يقاسوا وجروحهم باينة. فاهم يا جاد
أفندي. آدى اللي كنت عاوز أقوله لك.

فكر جاد لحظة ثم قال:

... لكن الشحاته مش محتاجة لتحديل.

لازم تفصل زي ما هي أو تخفي إلى
الأبد من الدنيا.

بقيا كلامهما بعض الوقت في صمت
بينما الحياة حولهما تسهر، حياة فوق
الأحلام والانتقام ولا يمكن أن يوقف
سهرها للحديث أحد. تطلع «جاد» أمامه
ليقتنص بعينه المسافة المتبقية حتى يصل
إلى المراحض العامة. ثم جرى فجأة
ساحبا (أبو شوالى) الذي كان ممسكا
بذراعه.

قال (أبو شوالى) في زفرة: ... مش
عارفين إيه اللي مخبيه لنا المستقل.

فأجاب (جاد): المستقل في البنائة
الصغيرة دي اللي شايفها بعيد.

قال أبو شوالى في دهشة: لكن البنائة
دي تبقى المراحض.

... تمام تمام. المستقل في المراحض
العامة على الأقل دلوقت.

لم يعد (جاد) يستطيع أن يتحمل أكثر
من هذا فجرى مسرعا في خط مستقيم
نحو المستقل.

وبقى (أبو شوالى) وحده وسط
الطريق، ينظر إلى السماء المظلمة، ثم
يحلق أمامه حيث توجد المدينة الشرهة
المجرمة. وكان يرى المستقل وقد خطته
نقط دموية في قلب هذه المدينة. ■

ترجمه عن الفرنسية،
عبد الحميد الحدادي

البير قصير قصص

٣- ساعى البريد رجل مثقف

وقد علق محافظته الكبيرة إلى جانبه، كأنه إنتاج مزيف من الجنس البشرى، ثقيلًا بآدى الثقل. وكثيرًا ما كان صفار للى يمترضون طريقة فيمسحوا على مؤخرته المجفاه بأيديهم التى اعتادت هذه المركبة. أما هو فكان يسبهم بأدب شأن الرجل المثقف.

وكانت هذه المهنة بأخطارها التى يلاقها كل يوم تجعله يرى فى نفسه نوعا من الشجاعة والبطولة. ولقد بدأ يضح على عيبيه النظارات لا لشيء إلا ليظهر توفقه وإمليازه.

وظهر الكواء مرة ثانية على سطح الحياة كأنه غواص من خلف موجة. وكان يحمل معه جملة من الأحلام الجميلة التى سرعان ما صارت حزينة خابئة بمجرد أن امتست نور البيقظة، ففقدت ميزتها كأحلام ولم تعد إلا أجزاء من الحقيقة والواقع، مخيفة، مقلقة بالقلق والاضطراب. إنه يلعن نفسه على أنها تضعف دلما أمام هذا الساعى المميت، وها هو ذا الآن يريد أن يمنعه من الدوم، أفتسمح السماء بمثل هذه الجريمة؟! أين إذن الإنسانية، والمدنية كلها؟!

خوف الساعى هذا بلا سبب. فقد كانت العلاقات متوترة بينه وبين سكان حارة «المرأة للحلى» ومع ذلك فقد تشجع قائلا:

- اصح يا حنفي!

فرد الكواء بصوته للمطلىء بالتماس.

- ليه كمان؟

- ولا حاجة، بس فيه جواب عشانك. بدا هذا الحماس الذى أظهره الساعى لإيقاظه كأفطع ما تكون قسوة بشر. ولم يكن الكواء ليقتصر أفتع من هذا تمويلا به. أفلا تبه يعرف القراءة والكتابة، يستحل هذا الساعى الشقى لنفسه أن يكون سما زعافا؟ كان اسمه «زوياء» وكمن من مرة ناله الأذى الشديد فى هذا الحى، ولكنه كان يعود دلما، فقد كان من المستحيل طرده. وإنه ليتمرض كل يوم، فى سبيل القيام بخدماته للامة. إلى أن يذهب إلى زوجته آخر النهار على عربة إسعاف، وقد كان أهل الحى يكرهون فيه ينخله الكاكية ذات الطابع السكرى. ولقد كانت مصلحة البريد تستعين - مدة من الزمن - بشاويش شجاع كان يلزم الساعى فى تجواله خلال هذا الحى الممكوس.

وكان للرجل قصيرا، رقيقا، كل ما فى شكله يدعو إلى الشر والعدوان. وكان،

فكان الحر شديدا جدا وقد وقف ساعى البريد كعادته كل يوم أمام دكسان حنفي الكواء فى حارة «المرأة للحلى»

قال: السلام عليكم.

وبدا الكواء، الذى كان كعادته يفسد فى نومه، يتعامل من هذا الإزعاج اليومي الذى لا يستطيع له ملعا. وفتح عينيه ببطء ونظر إلى الساعى بغباوته التى لازمته منذ ولادته. كان يريد لوفرك عينيه ولكن هذه الحركة بقيت مجرد فكرة، فقد كان يجد نفسه دائما عاجزا عن القيام بأى مجهود إذ كانت ثقل حركته منقصات غريبة لا اسم لها. ولولا هذا الكسل الوهابى لكان أحق أهل الحى بأن يوصف بكلمة «عائى».

رد حنفي على تحية الساعى ثم انكأ إلى نومه الأول بلا حركة ولا مجهود، بل ثقيلًا كحجر سقط إلى أعماق الماء. فقد كان النوم مادته الطبيعية.

لكن ساعى البريد لا يريد على هذه الحال. فقد كان ذلك الصباح فى حاجة إلى حنفي ليتحدث إليه فى مسألة خاصة كانت تزججه كثيرا. وكان وجهه، حقيقة، يسهر عن خوف خاص يحيط به، ولم يكن

مصرخ حنفي ليظهر الشر، ولكن بلا جدوى فقد غلبه اللعاس.

- يتعقّب إليه يا ابن الكلب؟ جواب
علشانى؟ مين ذا المغفل اللّى بيهزّر
ويكتب لى؟ خليه عندك جرابك الوسخ
دا، والا إيديه لأملك، موش عاوزه،
بتضحك على بابوسطجى الكلب؟

وكان تصميمه عن غير ثقة، تماماً
كطبيعته الشهمة الكسلانة. فهر يريد أن
يعرف شيئاً عن هذه الرسالة. هذا هو
الواقع.

وكان ساعى الجريد مستطعياً أن
يتركه له ويذهب إلى حال سبيله. ولكن
لسوء الحظ كان الكتاب موصى عليه.
وغير ذلك، ماذا هو فاعل ليحملة على
توقيع إيسال الاستلام؟ وكان زوبا يعلم
أن ذلك لم يكن بالأمر الهين.

فقد كان الكواء مبادئ تشدّ عن كل
حقيقة ممكنة، وكان من المستحيل إنقاذه
بسهولة بأي شيء... وإلّا ه يا حنفي يا
خويا، أنا ماش بأضحك، عليك. دا جواب
باصك، جواب مسوّر كمان.

- ماش علوزه بأقول لك، يا بن الكلب.
جواب مسوّر! مؤكّد موش ليه!

- لك، خد بص هنا، مافيش فى الدنيا
وأحد يقدر يقرأ عنوان زهى، بس لو كنت
ترضى تمنى.

وكان ينطق هذه الجملة الأخيرة فى
ترديد كأنه يأتى لمرأ مشينا. ثم هيات له
نفسه أن ينتظر ألا يقول شيئاً بعد ذلك.

ولقد ناء الكواء الذى كان يصاحج
زوجه طوال الليل، بحمل الحوار الطويل.
فقد كان يكره الحديث الطويل ولا سيما
بالنهار. وقد جاءت قصة الكتاب الموصى
عليه متغصداً على إقباله، وقد كان من
المستحيل عليه أن يعرف اسمه على
الظرف الذى قدمه الساعى لأنه لا يعرف
للقراءة والكتابة.

وبعد مناقشة سخيفة، دلمت حوالى
ربع ساعة، قبل أن ينبش شكلاً كالهرم
المقلوب يدعى أنه إمضاءه، وكان عزاه
عن هذا الفخضوع أنه بهذه الإمضاء التى
لا معنى لها، قد سخر من المصلحة، تلك
المصلحة العظيمة المعجبة بنفسها، التى
توظف فى خدمتها، هذه اللاتناهية من
الناس من أمثال زوبا. كان هذا مكسبه
الوحيد.

- ودلوقت بقى بابن الكلب، رايح نقرا
هولى والا افتكاه!

وتقدم الساعى، وقد ركبه غرور
الطمع، وظهر استعداده لوضع ميزته فى
خدمته فظهر لهذا الكواء الجاهل إلى أى
مدى بلغت به المقدرة.

تحل حارة «المرأة الحبلى» - وقد
سميت بهذا الاسم لأن ساكناتها دائماً
حبلى - مركزاً ممتازاً ذا نفوذ فى
المنشية، أحد الأحياء الوطنية بمدينة
القاهرة. ويميش معظم سكانها الذكور
«بالقدرة» ويضربون زوجاتهم كل يوم
تقريباً. وهذا يفسر إلى حد ما، كبريائهما
وشموخهما على بقية الحارات الأخرى -
فى ذلك الحى - حيث يتحكم العنصر
النسائي، أما هنا فكان عنصر الذكور هو
المتحكم بشكل واضح.

أما من الناحية الصحية فقد كان
علوهم أن يحاربوا بعض الأصوات
المرعبة، ولقد نشبت أول ما نشبت هذه
الحرب المظهرة ضد الباعة المتجولين،
فقد كانت هذه المخلوقات المتبريرة تبدأ
فى الساعة السادسة صباحاً فى صراخ
كصراخ المومسات، تنادى على بضاعتها
بغور احتشام، ولا تخجل أن تشبهها بنادر
الفراكة. وهكذا كان نوم الصباح اللذيذ من
الكماليات البعيدة المال والأمال الخرافية
التي يسمع عنها ولا ترى، ولم تستمر
المقاومة أكثر من بضعة أشهر، ولكن
الحرب كانت أيضاً مطعنة على سائقي

السيارات ومجموعة أخرى من
المضايقات للصوتية المستعمدة أثناء
الكفاح ضد هؤلاء الباعة المتجولين.
وبالإختصار اختفت الرحمة فى معاملة
مزعجى الراحة العامة جميعاً، وكثرت
الأمتعة على القسوة التى استعملت ضد
هؤلاء المعتدين وتعددت، كما حدث لبائع
الخضار المتجول الذى وجد ذات صباح
مقلوباً على عريكه الليد، على شكل من
كان نالما ولكنه كان ميتاً.

ولقد أدى تحقيق البوليس إلى اكتشاف
مدهش. لا نعى اكتشاف القاتل فقد سهل
معرفة بسرعة ولكنه اكتشاف قد صيخة
أخرى، صيغة إنسانية، فقد مات بائع
الخضار المتجول كما يظهر من سقوط
مبولة من الفخار ألقاها على رأسه
«رضوان على، أفقر إنسان فى العالم من
شباك كرخه. ولقد كانت المبولة الفخار،
التي ألقاها على البائع المتجول، قطعته
الوحيدة من الأثاث، ضحى بها ليفدّ سنة
اللوم الصباحية فى كل الحارة، وأمام مثل
روح التضحية هذه أفهم رجال البوليس
أنفسهم.

والآن وقد أصبحت الحارة هائلة
نصبياً، يستطيع الإنسان أن ينام حتى
الظهر من غير أن يزعجه أى صوت
خارجى. كانت الحرارة على أشدها فلم
تكن تطلق. وقد انظر حنفي فى صبر
نافذ بداية قراءة هذه الرسالة وكانت
الرغبة فى اللوم تقض مضجعة.

فتساءل: ويدين أمال؟

فاتخذ ساعى البريد هيئة الطماء وقال
بصوت المستسلم:

- دا جواب من شطوح الجزائر.

- شطوح الجزائر! عاوزه إيه ملى دا
راخرا!

- يظهر يا حنفي إن له عليك حسبة.

- أنا له عدلى حسبة! حسبة إيه يا ابن
امك؟

انت حبيبتل الأمر دى ولا إيه؟
دانت مش بوسطجى، دلنت والله وش
خراب. زويا يا أبى، سبنى فى حالى
وحيدانه.

لكن زويا لم يتحرك. فقد كان هذا
العمل الأدبى يهيمه إلى أقصى حد. وفى
الواقع كان حل رموز كثير من الكلمات
فوق طاقته. فقد وجد نفسه رجها لوجه
أمام أدب غلى معكوس ولا سيما فى
اختيار مفرداته. فلأذ أن شطوح الجزار
قد استكتبه لدى كاتب عمومى ذى مقدرة
غير عادية.

ولقد قرأه زويا مرتين أو ثلاثا، زيادة
فى اللذة، وأخيرا قال:

- حنفى يا خويا، كل دا حاجة
بسيطة. دكانك بتاعت الجزار شطوح،
وانت ماحطوش الإيجار من ستة أشهر،
فبيقول لك إن ماركش فى ظرف أربعة
وعشرين ساعة تدفع له نفوسه رايح
يحجز عليك، دالك ما فيها.

- يحجز على؟ ويعدين؟

تضايق ساعى البريد من هذا الرد
غير المنتظر بعد أن ظن أنه انتصمر.
فقال:

- أنا حبيبك. السلام عليكم.

- استنى هذا يا ابن الكلب! بابوسطجى
للحس، أنا عارف أنك ماتحبيليش إلا
الكذ. قل لى، حاوحجز على الدكانة؟

- على اللى فيها.

- لكن مايفيش حاجة فى الدكانة؟

لقد كان هذا الرد بديهيًا جدًا. فلم يكن
هناك داع لانتساب اللعين لدرى أن دكان
هذا الكراء مهجورة. فلم يكن الناظر فيها
ليرى غير خوان من الخشب مغطى
بقماش رمادى كان يستعمل فيما مضى
لكى الملابس، ذلك إذا صرفنا للنظر عن

بعض أدوات قليلة جدا أكل عليها الدهر
وشرب.

قال زويا: طبعاً حايينع للمكاوى.

- للمكاوى! دا أنا أبطحه بيهم قبل ما
يبيعهم لبن الحرام دا.

وكانت هذه المكاوى مهملة فى
مخزن الدكان وقد علاها الصدأ وظهرت
كأنها من الآثار الأركيولوجية. وعلى
الجملة فقد كان كل ما فى المخزن يظهر
كأنه نتيجة تنقيبات أثرية حديثة. وفى
المخزن أيمنا كان يجتمع أهل الحظ من
أهل اللى ليتفوقوا لذة الحشيش المحرمة.

وبهذا كانت لدكان حنفى أهمية
رئيسية عند أهل اللى كله. لذلك قد
تحدث هذه للضرورة غير المنتظرة من
شطوح الجزار، انقلاباً فى نظام قائم إلى
الأبد. فأون يدخلون للمخدر؟ يجب أن
تعالج هذه الأزمة بأسرع ما يكون.

قال ساعى البريد متسائلاً: تفكر إنه
غنى جدا؟

- مين ده؟

- شطوح.

فأجاب حنفى الذى كان يظن أن
امتلاك هذا الدكان ثروة ضخمة.

- طبعاً غنى. كل الدكانة دى
بتاعته.

ولقد لعبت فى هذا التقدير للحررة
رائحة الحشيش التى كانت لاتزال فى جو
الدكان. فإن المكان الذى يحرق فيه
الحشيش يتخذ عند حنفى الكواء مكانة
الأمكن المقدسة.

كان الساعى يريد أن يتركه، ولكنه
كان ينتظر حتى يجد حنفى حلاً لأزمته.
فقال بقلق:

- ناوى تعمل إيه إمال؟

أجاب حنفى بصوت رزين

- حاجة بسيطة، راح أصترب مراتى.

مفيش طريقة ثانية.

- إيه؟ فى هى اللى عندها الفلوس؟

- لا، دى حماى. وما تحبش تشوف
بتتها بقتصرب، أصلها حنية، فاهم بقى؟
كان الساعى يفهم جيداً، لكنه كان
متأثراً من هذه الأخلاق فسكت سكوت
للرجل الملقب السامى.

واستأنف الكراء كلامه قائلاً:

- ادى انت شايف. أنا مفغسوب إنى
أصترب البيت الغليانة دى. تقوم تصرخ
وتزعق قوى لدرجة أنها تقدر بسهولة
تسد مسد أروطة دنابات فى مخرطة.
يقومو يتولون اللى وش جرس وإن
الصوات اللى بيطلع من البسورن اللى
ساكن فيه يقبب كيأن الدنيا بيعى للحرارة
كلها. لكن حاصلى إيه؟ لازم أنفع دين
شطوح الملون ده. من غير كده، السلام
عليكم فى قحات الحشيش.

وكانت فكرة أنه سيقوم من مكانه
تشغل منذ فترة من الزمن. فقال للسامى
أن ينتظر هناك وألا يتحرك لأنه فى
حاجة إليه.

وترك الكرسى الذى كان كأنه سمر
فيه منذ الصباح، بحركة بطيئة لا فائدة
فيها وخارجة عن دائرة الوجود، ثم
تسطى وتكابد عدة مرات. ولقد آلت
جلابيته البيضاء إلى اللون الرمادى
القتز، ولم يكن حنفى قفراً من الفقر
فحسب وإنما لمتوانه كل ما لا يحصل
بأحلامه السامية الإلهية المذمنة أيضاً،
فقد كان يخشى أن يفقد ما إن هو سار أو
أنى بأقل حركة، ولقد ذابت شخصيته
بأجمعها وتبعثرت فى الهواء عندما انتهى

من نومه وانتقل إلى العمل كأنه شيء مؤقت تافه.

ودخل المخزن الملحق بالمكان يبحث عن قطعة مصنوعة من الخشب يستعملها في شرب زوجته.

والشمس هناك في كبد السماء تحضن الأرض في جثث، وقد امتلأ الجو بأنين يشبه صرخات مكتومة لعنراء تغضن برالحارة تتدفق معترضة الحياة، تلهب الكائنات وتوقف الأبالسة في جثث الأطفال التي لا تستطيع لها دفعا، مفترسة في غضبها كل ما يعترضها ومثيرة للحط، الطل إلى كل شيء، إلى الشفاء، إلى الدرع، إلى العيون، إلى الجسد، من للبشر ينقذهم من هذا الجحيم؟ من زوايج الحراب تصبهم؟ زوايج يستشقون ترابها ويبتلعونه دافعا وفي كل مكان. ومن العرق الذي يغمرك بمائه الفائز ويهجر على جلدك ويجعل من ملابسك الخفيفة شيئا لا يحتمل يدعوك إلى الرغصة في السموت؟ ومن للبراز المتروك ليجف بجزر الحائط؟ ومن للذباب؟ شحوب الذباب الغظيمة، للتي تعط متعصرة على الجروح، باحة عن الغذاء في حفر الصديد العميقة الدامية، وجوار أنوف الأطفال حيث تجذب الإفريزات برائحها جموع الذباب التي تسم غداء الفقراء، الفقراء الذين لم يجدوا يأكلون ولم يجدوا ينحركون، لأنهم ليسوا من العالم وقد انشأزتهم منهم كل هذه الأشياء...

عاد حنفي ووضع الفتحة بجانبه على الخوان. ولم يكن قد قرر بعد نهائيا أن يذهب لصنبر امرأته، فقد كان تعبها يصعبه بالأا يأتي عملا كبير الحركة كهذا.

صأ ساعى اليريد:

- أنت بصنبر مراتك؟ أنت؟

فقال زويا محلدا:

- أنا أضرب مراتي؟ إنت فاكركنى فلاح؟

أنا باحترم مراتي، وهى كمان بتحترملى. وهى عارفه إديه أنا راجل كنى.

قال الكواء:

- اسمع يا زويا، انت أحسن لك تليس جلابية. البنبله للعسكرية دى مش لايقة عليك بالمره. لا والله ما هى لايقة لك أبدا مسقنى دا أنت صعبان على.

- خلى مسعبانيتك نفسك ولأهل حنتك كلهم.

الله للفنى عندها. أنا راجل ممتاز. أنت ممكن تكرهنى خالص وتسبلى لكن أنا دائما أقوى منك.

فأل حنفي بشك

- زاي ده؟

لقد نالت منه كل حروايت هذا الصباح، فلم يعد يدري ما للذى يمنعه من أن يخلق السامى.

خشخشة أوراق الشجر الجافة أو أزيز الحشرات الدوارة أو أكل ذبذبة، تلتقطها الأذن. فالتاس نيام وقد ازدادت وطأة السكون بعد أن هذا الناس وحديثهم الذى لا ينقطع. وقد جعل لهيب الجو المتأجج الانتظار تقبلا لا يحتمل. وكان زويا يتردد بين رغبته فى الإفشاء بكل ما يريد قوله، وبين طبيعة الخوف من الأقدام. ولكنه يشعر أنه قال الكثير، وأن السموت بعد هذا أن يدل إلا على وجهه نظر زائفة. وعلى ذلك تظهر للصبيحة ضئيلة فى عيني زويا الذى يريد أن يقدم حصلا كاملا حقيقيا عن عظمتة. لا.

الأفضل ألا ينتظر بعد، فقد لا توين الفرصة مرة أخرى وليس حنفي هذا شريرا، فزويا يلقى به، ويعرف طبيعته السلبية مانام يتركه ينام. إذن فممن

يخاف؟ لا أحد فى الحارة ولا أحد قريبها يصت إليهما؟ إن شيئا يقول له: سيكون لهذه اللحظة أثر حاسم فى مستقبله.

ويسمع من بعد مواء قطلة جائعة. ويتساقط فى فضاء مجاور بلع رطب من نخلة معوجة. وكان صوت سقوط البليح الجاف يهز فى القاب كضربات سكين لأنه كان بين سقوط كل بلحة وأخرى فترة من الكرب طويلة. وكان زويا فى صمته يشعر بازدياد الكرب، وتخفى عليه أسبابه، ويحس شدة كذاك الذى يشعر بها ذو الجوع الجسدى. يسكت؟ وإلى متى السموت؟ إنه يلتفت إلى أقصى الحارة ليأخذ من أنه لا يوجد حتى حيوان يستطيع أن يسمعها. ثم يهيم فى أذن الكواء.

- ويعدين؟ أنا ماشى بقولك، لكن افكر يا حنفي إن أنا عندى فى الشنطة دى كل أسرار الحق. دى برصك حاجة جامدة مش كده؟ تصور حكايات صغيرة محبوبسة فى شنطة أودها مطرح ما أعوز. أقدر أرميها إن حبيت فى بلاعة السجاري، لكن لا، أنا استحسن أنى أثور بالنى فيها، أحص بالنى فيها وأعرف قراركو. خدت بالك دلوقت وقدرت تميز أهيى؟

- لا، أبدا، أنت بتهجس يا غلبان.

- أما حقيقى إنك غيبى. لازم أفسر لك بئى، تشوف إزاي إنتم فى إيدى، اسمع يا حنفي. كل الجوابات اللي عندى هنا فى حيازتى، محاما إيه عندك بالنى ما تعرضش تقرا؟ مفيش إلا حبه ورق، مش كده؟ ولا واحد منك يقدر يفك خط جواب يجي له. أنا لالى دائما بأقرأ لما كم.

فهمتلى دلوقت؟ كل مشاكلكم؟ كل فضايحكم، كل وقعاتم، عارفها من طق طق لسلام عليكم، من أولها لا آخرها. آه يا حنفي يا حبيبى مش ممكن تعرف إيه اللى يخبىه جواب.

ترى ما الذى يدفعه إلى أن ييوح هكذا بأفكاره السرية التى كان يحتفظ بها فى أعماق روحه كتنزية قيمة لتصبحاته وتمريض لمجده المؤكد رغم اختلافه؟! هو نفسه لا يدري. لقد دفع إلى هذا رغم السنين الطويلة من الصبر الطيد، فطفح بالكلام، بكل غريب فى ذهنه، مخاطرًا بكل شبهة تلحق به. لم يستطع أن يصمت.

- أه، ما يمكنك تخفى على حاجة. عارف كل حاجة بأقول لك.

ووقف على أطراف أصابعه، فأحس كأنه ممثلة عالية، يحكم فى سموها بأهل هذا المي وأهل الأحياء الأخرى أيضاً، كلهم، جميعاً، تحت قنميه تهرهم الحكمة الطوية فى أنفاسه. هو الذى. الذى اللامع، الذى كشفت الأيام عنه أخيراً وكانت عينه اللامعان خلف زجاج نظارته يخرج منهما برق كذلك الذى ترسله عيون الحيوانات المرحشة وهى تنظر أنيابها فى لحم فريستها. وبقي الكواء ساعة مشدوها من انقلاب الساعى هذا. ثم قال وقد تملكه الروع، كما وتلكه الرغبة فى أن يصرف ويزداد معرفة:

- عارف إيه؟ يابن الكلب!

- أه! عايز تعرف؟ طيب يا حنفي يا ابنى، ففتح ودانك. اسمع. يهملك إناك تعرف أن «منزول» القرداى متجوز وأحدة بربرية فى السودان؟

- صحيح؟! حاجة غريبة خالص. لكن عايز أعرف إزاي أنت عرفت؟

- مفيش أسهل من كده. حاشوف.. بقى لى شهرين وأنا بايجيب له جوابات عليها ورق بوسة من السودان من مراته البربرية دى. كان اتجوزها وسابها بظهر، من أيام ماراح السودانى يدور على قرد متعلم. الحكاية دى بقالها دولقت سنين، لكن البربرية الملعونة وقعت على عنوانه

والنتيجة كانت الجواب الفرقان فى الحان الزايد المدحوش ده. جواب كاتبه كاتيب عمومى بربرى ومع ذلك برصه أنا اللي قرينه له وأنا قران.

قال للكواء بصوت مرتفع:

- دى حاجة عظيمة خالص. دا أنت يازويا يا ابنى عفريت؟

- عجبك الحكاية دى؟ عايز كمان واحدة زيه؟ خد اسمع. أبوخضرة، أبوخضرة للبقرى بريمو الحنة فى الحب مالوش فى الشغل، عرفت إزاي؟ حاجة بسيطة. برصه من الجوابات. يظهر إنه سمع عن واحد شيخ فى بها فى مديرية بنى سويف، إنه يعرف طرق ما تخيبش فى علاج الارتخا دا، فكاتبه. والثانى هات يا جوابات ووصفات سحرية ما يمكنك الواحد يفك خطها، وفى طلب الفلوس يكتب بخط معقول عال المال. عايزنى كمان أقول لك انه أنا اللي كنت بأقرا له ولكتب له! هيه؟ عايز كمان حكاية من الحينة دى وإلا اكتفيت بكده!

- أيوه كفاية. دا أنت عفريت صحيح. عصرى ما كنت افكر إن ده يكون، لكن أمان قل لى راح تمل إيه؟

- ولا حاجة أبدا. حافظل عايش وماستكم فى إيدى. وما حدث حاي عرف. ما حيكزنشى غورك وغيرى للى يعرفوا. ولنت مش حاتقول حاجة. مش كده؟ أنا من زمان كنت مختارك عشاق أقول لك الحاجات دى كلها. أنت مش ممكن تخوننى.

ذهل حنفي لهذا الاكتشاف. فقد كان يضايقه أن يفكر فى أشياء جدية إلى هذا الحد، ومع ذلك فهى حقيقة لاشك فيها. فلم يكن ساعى البرود اللواقف أمامه هو بعينه زويا الذى يعرفه، زويا المضحك للحزين، الذى يعرفه جيداً سكان حارة «المرأة الحبلية» اللذين جعلوا حياته مستحيلة، وطارده برؤايعهم. كان هذا

الواقف زويا آخر، ربما شيطان زويا حل محله، لأن زويا الحقيقى. الكائن الساكن الهادئ للخروج قد يكون مريضاً أو مسجوناً. وما كان يقرب شبه هذه الحوادث بالكابوس ذلك المسكن المقيم وتلك الوحدة المولمة التى وقعت فيها. قرر أن إنساناً خطاً فى الحارة وقتذاك لوجد حنفي القوة للاستغناء به. لكن أحداً لم يظهر.

ووقف ساعى البريد يجتر انتصاره. وحسب أن قد ارتقى قمة على ارتفاع يسبب النوار. وهذه أول خطوة فى سبيل انتصاره على قنميه من الجهلة النجساء. لقد كان ذلك اليوم عنده يوماً سعيداً. نعم لقد بدلت نشرة زويا من الصباح الباكر، قبل هذه المناقشة مع الكواء بكثير. وتذكر زويا وجه ذلك المجهول، وجهها يتنص الزكاء بل حتى العبقورية. وقد كانا جالسين معاً فى شرفة القهوة، قهوة «الحياة السهلة»، وقد أخذ كل منهما كأساً من الشاي. وهكذا حدث هذا الشيء العجيب. فلقد كان المجهول يجلس إلى مائدة مجاورة. فابتهس فجأة كمن يحاول أن يجعلهم تفهم مركزه وفى الوقت نفسه يعتذر إن لم يستطع أن يفنك كثيراً. ولم يفهم زويا بادئ ذى بدء معنى هذه الالبسة. فمأذا يريد منه ذلك المجهول؟ أى إشارة عطف، من ذلك النوع الحار الذى تعرفه الأرواح الزميلة فيما بينها؟ نعم. ما كان يمكن أن يكون غير ذلك. فقد كشف ذلك المجهول (روم ولاغاه من الشخصيات ذات الثقافة الكبيرة) فى زويا رجلاً من الخاصة، أضافته غلطة الجهل المحيطة؛ فخلقه الحاجة ولكنه مع ذلك كان معتزلاً جداً بالاحترام. وقد كان يقول أيضاً فى هذه الالبسة إن كل الأكم الذى امتحن به بوجوده، ليعجز عن أن يصنفه.

ولقد تأثر زويا بهذا العطف الواضح الذى أظهره ذلك المجهول نحوه ولقد كاد

ينذهب إليه فيجلس معه على مائدة معتزلاً بالجمل، حتى ينفج له حسابته إن احتاج الأمر. لكن الآخر هم واقعاً فجأة وابتسم له مرة أخرى الابتسامة الأخوية نفسها واخترق قلب أن يجد زويا الوقت لتنفيذ خطته. ولقد جعله هذا الاختفاء في غير أرائه يفكر حالما بعض الوقت (نادما أن أفلت منه ذلك المجهول) فتما في الوقت نفسه شعوره بالعظمة الذي كان مكبوتاً منذ أمد طويل. فقد عرفه على الأقل إنسان في العالم بأنه هو زويا ولو لم يقترب منه. وما قد دل على نفسه السجد.

لقد كانت مقابلة الصباح هذه هي التي بثت الشجاعة في زويا في حوار مع الكواء والتي جعلت الكواء يكره.

وفي هذه اللحظة ظهر في الفضاء هيكل عerie الرش العمومية الضخمة. ولقد كانت خطوط السماء تتمايل من خروم ماسورتها كأنها جماعة من الأطفال تكبول. ومن تحت هذا الدش الكرم كان ابن لحاج سالم البقال يقفز ويلعب فرحاً فرحاً لا حد له وهو عريان كما لو كان خارجاً الساعة من بطن أمه. وكان الماء عند ملاسته الأرض يثير حول الغلام زوبعة من اللراب، فتشبه هذه الصورة كلها حمام البخار. وكان فرحه مضاعفاً أن كان هو الوحيد المتمتع بهذه النعمة. فقد جرت العادة أن ينظر أطفال الحي جميعاً قدوم هذه الرشاشة فيذوقوا نعمة الابتعاد. ولكن هذا الصباح، لم يكن يصلون ويحصل تحت وابل الماء غير زبلة. وحده. لقد جاء تحت ثقل لفته فظن أنه في الجنة، ولم يستطع أن يتصور سعادة أكثر من هذه. إنه يشعر بأن الماء ينحدر على طول جسمه ملئزعا عنه لحر الذي يكاد يفتله. وناذره الكواء الذي كان في حاجة إلى شيء ملموس يذله على أنه لم يكن تحت تأثير كابوس لا نهائي.

.. هيا.. يا زبلة يا صغير. تعال هنا! نظر الصغير ناحيتهما. فرأى زويا ساعى البريد فريسة للتعذيب فألقى إليه سبة ملتقاة من غير أن يترك حمامه. وكانت هذه السبة طبعاً من اختراعات «سفروت» مخدوع الشكالم ومعلم أطفال الحي فن تصغير أعمار الناس بما يأتون من قول وإشارة.

لم يرد زويا على إسائة المتشرد بل نظر إليه بلا رحمة وقال:

.. أدى كلب يستاهل الشلق. دا عنوان الرذيلة.

قال الكواء الذي لم يزل عنه قلقه ودهشه:

.. آه. ومع ذلك فأنا شافين إن اللي قاله لك حاجة كريمة.

.. تفكر إني مش عارف أصلها. دى لازم من مخترعات المليون سفروت. أنا مش عارف الدنيا ذنبها إيه عشان تصاع راجل زى دا. عشان انت يا حنفي يا أبى مانتاش عارف ادعاءات الرجال الجاهل ده. أنت عارف بس هو طلب منى إيه؟ دا طلب منى إنه يعرف فين المعهد اللي للمخترعين بيقدموا له مخترعاتهم. عارف عشان إيه؟ قال عشان يسجل كل الشكالم اللي عقله المريض ما يوصل إلا أنه يخبرها رغم البوليس والآداب والمدينة. إيه رأيك بقى؟

ضحك الكواء ضحكة عجيبة ناشز كما لو كان تحت تأثير الحشوش. ولم يكن قد فهم تماماً قصة «التمسجل» ولكن كل ما يحكى عن سفروت.. وله في الحى شهرة واسعة. كان يجب أن يذبح الضحك. فقال:

.. أنت أمرك عجيب يا زويا. لو ما كنتش عارف انك ابن كلب تكنت خفت منك. حقيقى أنت راجل عجيب.

.. راجل زوى، يا حنفي يا خويا: يجب إنه يكذب منكراة. ورايح أكبتها يوم من الأيام. أنا أعرف حاجات غريبة خالص ويشوف كل يوم حاجات غريبة مسيح. آه لو كنت بس أحكى نص اللي أعرفه عنكم كلكم!

دخل في روع حنفي أن ساعى البريد يبالغ، إلا أنه لم يكن يدري كيف بلغت إلى ذلك نظره. ولم تكن المشكلة مشكلة اختيار ألفاظ إذ لم يكن في قاموس الكواء غير الشكالم الإقناع فأخذ يتكلم على هذا المنوال قائلاً:

.. يا ابن الحرار يا تزل؛ مش كفاية عمال تسمنا؟ والله ما عادوا يشوفوك فى الحة دى إلا يخزقوا عنك. انت عايز منا إيه يا بسطجي اللص؟ ليه بتجلينا مع كل اللي بيسلمه فيك؟ داننت شيطان.

ولم تضطرب نفسية زويا، فلم تعد شكالم حنفي لتخيفه، فلقد أصبح الآن شيطاناً به ألف عفريت. فقد كان يشعر أنه عمل طول حياته لتحقيق ما وصل إليه اليوم، واحتفظ بكل هذا لنفسه فقط ففاض اليوم كل احتقاره في تيار جارف صاخب. ولقد كان يعتد بقل العدو على هذه الصورة راجب لإحياء البشرية.

فذا أكثر من الكواء يلهمه بنظراته من خلف النظارة ويحاول أن يكون أفطع مما كان. وقال:

.. ليه باجى لحدكم رغم كل اللي بتسلوه في؟ ذاكمنا رايح أقوله لك. بس اعرف قلبه يا حنفي يا حبيبى؛ إن عندنا في المصلحة كانوا عايزين يغيروني، وأنت عارف بعد إيه كانت الفكرة دى. هه! طيب. وأنا اللي مارصيتش واتمسكت بالسجى في الحة دى عشان اشتغلت فها كثير وما يصح أسببها في إيديين ناس تانية. اسمع لى كويس يا حنفي، أنا أخذت على عاتقى واجب سامى، أنا تمهدت للى أرقمك وأخليكم بلى آدم.

.. إيه بتقول إيه؟

- اسكت ولا تتكلمش. أنا عارف أنك
كلك أموات. أنا وحدي اللي شكيت في
كده ففضلت من زمان وأنا بصحي فيكم،
أبعدكم وكان لازم لي صبر طويل، صبر
طويل جدًا يا حنفي يا ابني لأنك ممت من
قرون. أه! متى ممكن تعرف كل حاجة يا
غليان. لكن ريتا هو اللي بعثني لكم
لأبعدكم وأخرجكم من جهكم عشان انتم
ممت بس أموات لتكلم كمان عبيد لحظكم
مستسلمين وضامعين. عرفت بقي إن لي
رسالة أبلغها في الحى دا؟ تقدروا
تعذبوني، لكني سأصبر على عذابي في
صمت، باجلب لكم الحرية والعلم.
وتشكروني بالضرب والتشيمة، ولية
يعنى؟ الله يسامحكم، أنا رايح أعلمكم
غصب عنكم، فاهم يا حنفي؟ غصب
عنكم.

ما أسمي هذه الأفكار! أي حشد لها
بعد أن كانت مختفية! لقد فتح له طمعه
الجنوني وجهة جديدة أعظم وأقوى مما
اصنق حتى اليوم. ولقد خول إليه أن
حلمه قد تحقق في شكل حركة مبادرة فلم
يعد هناك حدود لمثله الإنساني الأعلى.
ورأى من جديد مدرسه الابتدائية
المترامعة حيث تعلم لما كان طفلاً ابضع
ستين فقط كل ما يعرفه من معلومات
بسيطة. وفكر في ناظر تلك المدرسة
الكهل ذي الملابس التي عراها البلى، وقد
قال له يوماً بعد انتهاء درس الصلابة:
«أنت حاتكون راجل عظيم». وقد يكون
الشيخ قالها هازناً أو لأنه كان تمها ولكن
زوبا أخذها كحقيقة ناصعة وفكر فيها
طيلة حياته، ولقد تحققت الآن نبوءة ذلك
الكهل.

قال الكراه فجأة:

- انت مثلي زوبا، أنا عارف إنت
مين. أنت للشيطان بتاع زوبا. ممكن يا
زوبا.

فأجاب الساعى:

- ريماء، ريماء، بس مش لازم تقسول
كده لخبرك فاهم، السلام عليكم:

وجر ساعى للبريد ظه الذئيل خلفه
طوال الحارة، فلقد قام بإجابه في
إخلاص ولئانة. وقذف عليه طفل من
أعلى السطح حجراً وابترى له آخر من
باب أسطول وكشف له عن صورته وهو
يضحك. لكن الساعى كان معتاداً على
هذه المناظر فاستمر في طريقه غير
عابئ. وسطعت الشمس بشدة غير لطيفة
حتى لكأنها تريد أن تمحو كل ظل وأن
تفرض إرادتها في كل مكان خارج
البيوت وبداخلها رغم الحوائط والأسوار
وأن لهب الدباب والأماكن المسممة حيث
التجا الخلق محتمين من جحافل أشعتها
المعذبة. واستعاد حنفي كل ما قاله له
ساعى للبريد، ولم يستطع أن يوجد
علاقة بين كلام الساعى وبين اتجاهات
خياله المعقولة. فقد ولد زوبا من الحقيقة
المرة. تلك الحقيقة المرة التي بأبى حنفي
أن يعرفها أو أن يفهمها. على أن هذا لا
يهم، فالحقيقة للوحيدة التي تهمة هي
ثدى الأذى للنايس، وريفها الممتلئ،
وبطنها العميق كالحمل الذي يخلقه دخان
الحشيش.

لص حنفي يتعب منه عن الذهاب
إلى بيته ليضرب امرأته. كان يفضل أن
يثام. «ليه فايدة للكانة؟ ليه أنا طلعت
مكرجى؟ لكن ليه يعنى شطوح للمعون

ده عايز يحجز على؟ دا نصاب. ويحى
يحجز على اللي عاوزه، أنا مش متحرك
من هنا. إين شاء الله تتحرك». واستأنف
حنفي، وقد تخلص من كل علاقة
أرضية، نومه من حيث تركه، كما
يستأنف إنسان عملاً انقطع عنه حيناً.
وانتشر الظل لدخل الدكان كما لو كان قد
انتظر أن تمحى كل دلائل الحياة ليصم،
وكان الدكان ملجأ تجمع فيه الناس شينا
فشيئاً، مفتاح كل شيء كأسنان فيران
خفية. ولم يكن حنفي، وقد انحدر حتى
هذا، ليعلم أن الناس سرعان ما سيذهبهم
حيا كما هو. يذهبهم هو وغباوته وكسله
وكل السكان حتى نهاية الحى.

وعلى كسب من هذا المكان في
«عطلة الأعرج»، كانت هناك امرأة تشتم
زوجها بالاسعارات والتشبهات فتقول «يا
حبل النسيب يا بهتان»، ثم تخلق الصوت
الحرارة الشديدة. وكان يسمع في كل
مكان من شارع محمد على صوت
مزج لجلالات الترام معلناً مصائب دنيا
بعيدة. وعلى حائط الدكان المدهون
بالجير ارتسمت صورة شعبية تجزء من
الليل عليه مركب ذو شراع عمودي لا
يتحرك علود بأبى إلا أن يبقى هكذا بلا
حركة، مخافة المجهول الواسع العريض.
وكان كل أهل الحى من حى وجما قد
وقفوا كتلع المركب المرسوم على الحائط،
وأبوين أن يفهموا أنه يمكنهم أن يبحروا.
وأن يملوا، وأن يطلبوا مقاصد أخرى في
الحياة غير التي نالوها، وأن يتقدموا
ويتقدموا دائماً على طول الطريق... ■

«عن الفرنسية»
عبد الحميد الحديدي

الكتـابة
المطـبوعة
بالفرنسية

أحمد
راسم

١٨٩٥-١٩٥٨

قصائد وأغنيات

استمع من مربيته الزنجية زُميل-
«الهزيلة، كسراج على وشك الانطفاء»-
حكايات وأمثلة شعبية مصرية عديدة.

قبل أن يتم أحمد راسم العشرين من
عمره، كان قد قرأ وحفظ عن ظهر قلب،
كثيراً من أعمال الشعراء الكلاسيكيين
العرب والفارسيين والهند واليونانيين
واللاتينيين، إلى جانب كثير من أعمال
الشعراء المحدثين الشرقيين والغربيين
على حد سواء.

في عام ١٩١٥، أحب أحمد راسم فنانة
صغيرة اسمها نيسان، لكن الموت سرعان
ما فرق بينهما، فسافر إلى أوروبا.

في عام ١٩٢٦، نشرت له دار
«رسائل الشرق» الباريسية مجموعة
شعرية تحت عنوان: «كتاب نيسان»
تتضمن قصائد حب مهداة إلى حبيبته
الأولى والأثيرة.

في عام ١٩٢٦، أسس الإسرناني
ستافروس ستافريلوس في القاهرة مجلة



أحمد راسم

ق ولد شاعر الفرنسية المصري
أحمد راسم بالإسكندرية في عام
١٨٩٥ لأسرة أرستقراطية من أصول
شركسية

استمع في طفولته من جدته
رينجييل - «الجميلة» التي كانت تحب
شكل السحب. إلى حكايات عديدة تصور
عالم الحريم في العصر للخديوي، كما

«أنا كالمبتة التي تطلع ثانية بعد
قطعها».

(أحمد راسم)

«إنه شاعر الفرنسية المصري
الوحيد الذي تحمل نصوصه إيقاع
لفظه الأصلية ورموزها وقالبها
الفكري».

جان موسكاتيلي

«إنه أكثر شعراء الفرنسية
المصرية».

جاستون بيرثي

«الشاعر الحقيقي يعبر عن نفسه
برغم عصره وغالباً ضد عصره،
ضد المؤثرات السائدة، و، بوجه
عام، ضد هذه «الذات» التي
ليست «ذاته هو» الحقيقية».

أحمد راسم

أحمد راسم

قصائد

لا سومان إيجيبيسيان، وسرعان ما أصبح أحمد راسم واحداً من أبرز الشعراء الذين تحرص المجلة على نشر إبداعاتهم.

في عام ١٩٢٨، أصدرت المجلة المذكورة عدداً خاصاً عن إيدع أحمد راسم الشعرى، تضمن، إلى جانب مختارات من أعمال أحمد راسم للشعرية، مساهمات نقدية بأقلام فيرنان لوبريت ونيوليفي وجيوفاني موسكاتيلي ومقدمة بقلم الناقد الفرنسي جوزيف ريفيبر ورسالة من الشاعر اليوناني الإسكندر الشهير ك. ب. كافاني إلى ستافريوس، رئيس تحرير المجلة، أعرب فيها عن تقديره البالغ لإبداع أحمد راسم الشعرى.

في عام ١٩٣٠، نشر دار الاسومان إيجيبيسيان، مجموعة شعرية لأحمد راسم تحت عنوان: «وتقول جدتي ثانية»، أعاد فيها رواية حكايات ريجيبيجيل على لسانها في عام ١٩٣٢، نشر أحمد راسم مجموعة شعرية تحت عنوان: «وتقول زميل ثانية»، أهداها لذكرى مرييته الزنجية. ثم نشر أحمد راسم بعد ذلك مجموعة شعرية أخرى تحت عنوان: «وقدت حماري»، ونشرت له دار الاسومان إيجيبيسيان، مجموعة قصائد نظرية تحت عنوان: «ناسك عاقلة».

في عام ١٩٣٧ نشر أحمد راسم ترجمة فرنسية لمجموعة من الأمثال الشعبية العربية تحت عنوان: «قلادة الحوز زمبل». وفي عام ١٩٣٤ نشر ترجمة فرنسية لألف مائة عري تحت عنوان: «عدد تاجر المسك».

وفيما بعد، نشر أحمد راسم مجموعات شعرية جديدة، يحمل أغلبها أسماء نساء ارتبط بهن في أوقات مختلفة. إلى جانب إبداعه الشعرى وترجمته للأمثال العربية، نشر أحمد راسم صوراً أدبية لعديد من معاصريه من الأدباء والفنانين، كما تابع أعمال الفنانين التشكيليين المصريين والأجانب وكتب عنها سلسلة من المقالات التي جمعها فيما بعد في كتابه: «يوميات رسام فاشل»، والذي يعد عملاً رائداً من أعمال النقد لشكيلي المصري.

في عام ١٩٥٤، نشر أحمد راسم مختارات من أعماله الشعرية في مجلد كبير يتألف من حوالي مئاة صفحة. وفي عام ١٩٥٥، نشر مختارات من أعماله للنثرية.

دعاء

إلهي، يامن تعلم
ثقل الكلمات،

أدعوك أن تجعل كل قصائدي
أغنيات حب
مطوّرة بالصمت كأفئدة الليالي
لأنه لم يبق في
غير إيقاعات خفية،
لأنه لم يبق في
غير سر الكلمات
المعلّمة حتى الصنى.

أدعوك أن تمنحني لى معلماً تسنى
للشاعر
تاوتسين
أن أتمتع بأغنيات على عود بلا وتر
لا يفهمها سوى حبيبتى
معلماً تفهم نظرتى
حين تستقر، خجلى،
على عرى
بديها الأنثريتين.

في عام ١٩٥٣، ظهر بالفرنسية في الإسكندرية كتاب الناقد الأرمينية ليزيت إنوكيان: «أحمد راسم، شاعر عريق ورفيق»، الذي كرسه لتحليل تجربة أحمد راسم الشعرية.

في عام ١٩٥٤، صدرت بالفرنسية في الإسكندرية محاضرة الناقد إدولر

جميل : « أحمد راسم، بستانى للحب،
والتي كانت قد أنقذت في إبريل من لعام
الذكرى عرف أحمد راسم عن قرب
شعراء الفرنسية المصريين : محمد خيرى
وفولاد يكن وجورج حنين، وسجل
تذكرات عن محمد خيرى وفولاد يكن،
كما عرف عدداً من شعراء العربية
المصريين معرفة شخصية وثيقة واحتفظ
بأرأصر صداقة مديدة مع الشعراء
الأجانب للمقيمين في مصر، خاصة ك .
ب . كلفانى وراؤول بارم وجان
موسكاتيللى .

تولى أحمد راسم عدداً من المناصب
المهمة في البنك الديبلوماسى المصرى
وأقام فترات في باريس ومديد وبراغ ثم
انتقل إلى العمل في البنك الإندارى، وكان
في وقت من الأوقات وكيلًا لمحافظة
للقاهرة، ثم تولى مهام محافظ السويس .
رحب أحمد راسم بمسقوط الحكم
الملكى .

عدلة وافته في عام ١٩٥٨، رثاه
جورج حنين رثاء مؤثراً وموجهاً .

تميزت أعمال أحمد راسم للشعرية
بالرومانسية والخيالية المستوحاة حول
المرأة وعبثت إلهاماته عن نزعة روحية
طوفانية وعن نزعة حسية لا تقل طوفانية .

نشر أحمد راسم أعماله في نسخ
محدودة (٥٠٠ نسخة على الأكثر للعمل
لواحد) كان يوزع أغلبها على أصدقائه
ومحبى شعره، وقد اعتمدنا في ترجمة
أغلب القصائد التالية على نسخة من
مختارات أحمد راسم للشعرية مهذبة من
الشاعر إلى شكرى زيدان، الصحنى
المعروف .

جميلة مثل لهب

جميلة مثل لهب

جميلة مثل فداء صغيرة تلعب بالحرى

جميلة مثل امرأة حقل من حقول
قصب السكر، مثل السهج الكسيرة، مثل
الأكثاف المهزومة

جميلة مثل ثمرة مطرعة بالبراءة

جميلة مثل ثمرة مترعة بالنقاء

جميلة مثل تربة ما عاد ينبت فيها
شيء

جميلة مثل حلم

جميلة مثل بحر مجهول الأمواج

جميلة مثل رغبة صباحية

جميلة مثل الصورة التي تهتز في كل
قلب

جميلة مثل لغة المروج الكوكبية

جميلة مثل فيض الشمس القرصى

جميلة مثل حريق

جميلة مثل طيف ملتصب في الأفق

جميلة مثل البحر حين يسبح القمر
في أمواجه عارياً

جميلة مثل انسجام رائق

جميلة مثل خاطر إلهى

جميلة مثل لهب

جميلة مثل الصوت

كيف يمكنك ؟

حين تغشى عن أسرار قلبى

تشبهين الأطفال الذين يهشمون لحيهم
بحسب أن الروح الخفية التي تحرك
قطراتهم .

إن كان حلمى على إيقاع أصابعك
يشدو

وإن كان فكرى على زورق صفافرك
يهوم، فكيف يمكنك الشك في عاطفتى ؟

حين يتركز على بهاء عينيك

أشعر أن كل شعاع حزمة حية ..
وهيهات أن أكون في أى وقت آخر
أكثر قرباً من الله .

كــذا؟..

سألتك باهتمام

فمحتلتى كل نفسك ..

وحين سألتك لماذا ؟

جاءتني باهتمام ..

« المرأة ذات العينين الخضراوين،

للرسم محمود سعيد

صورة ذراعها تلب في كغزالة

في العلم، شددت على ذهب أنفها

تستمت أزهار فستانها

وأصابعي تحرس عذوبة

أنفانها

أشعر أن رضاب ثغرها

سوف يشغلى

نظرتها تصلى كنسمة رقيقة

تستخلص من الأزهار أريجها

المتعرج .

نهدان نبيضان مثل أوزتين تتقدمان .

إذ خائننى للشجاعة على مواجهتهما،

انزلت نظرتى

بمكابدة طفولية .

كانت السماء أقل عذوبة من خضرة

عينيها .

كان قدما رقيقاً مثل ساق زهرة،

طرياً مثل صفات نخل

داعبها الليم ..

ويدأ أن أعواد القصب تسفر من

خيالى .

حزينة هي..

كيدىن مشجركين ..

كياقة زهر ..

حزينة كثرمة خلقت للاستهاء ..

حزينة كالجمجمة بلا استجابة..
كالجمجمة التي تنام في مطر
الأرصفة..

كالشعاع الأخير فوق مدينة غافية..
حزينة ككتاب ينقل إلى الأبد..
يرتجف صوتها، في الفضاء، كورقة
تسقط في بركة لا يتجه إليها أحد.

ماروخا القرطبية

الغجرية النحيلة التي سألتها عن
طالعي عدد زاوية السمكة الفسحة، تقول
لي: «كذلك لا تروق لي. استعد قطعة
نقودك وأرني عرض ظهرك.
لماذا لا ترحل يا صاحبي؟ ولماذا هذه
الابتسامات

فجرحك مفتوح؟

على حافة الماء نساء معترحات
كحزيمات من قصب السكر.
أرم لهن قبحك وسوف يمشين فوقها.
وبداعاً، يابان روي، وليكن الزمن
لك لا عليك..
إذ ألحقت في السؤال، ويدهى ممدودة،
تقول الغجرية النحيلة مستسلمة:
«تأمل هذه للخطوط.. إن حياتك
أرض بور..

كل زهرة تلمسها تنبل..

بعضهم يزرع الشر في طريقك،
كي تجنيه أنت

لكن ما الذي يهتك

وأنت تملك في قلبك الصخرة.

لا تكذب، فأنا أراها.

يوما ما، رمت شقراء هزيلة

في قلبك،

صخرة حبها،

حبها الأتقنى،

صخرة سوداء عظيمة.

تستقر الصخرة في القلب

والى الأبد..

لكن لماذا هذه الابتسامات وجرحك

مفتوح؟

على حافة الماء غير يتخذ عن اللبر،
نساء يتشدن أغنية شجية شبيهة بأغنية
اللوافظ الملونة التي تلف صورة عذرا لنا
بالنور لتهدد خطوطك الزهين.. ولتملأ
أصواتهن قلبك بالمشكاة..
والهن روي،
إن الآلام، التي تنتظرك
تشبه أمواج البحر
تراجع أمواج.. لتفصح المكان لأمواج
أخرى

وهذا هو سر صفاء قلبك..

يوم ولدت

سقطت قطعة من السماء.

وللى أن تموت،

سوف تظل السماء على هذه الحال.

لكن اسمع:

لا تزد إلى وضع خلاصة فتتك

على تلوقة، حتى وإن كانت من

للحرير.

ماروخا هي التي تصرح لك بهذه

الأقوال الغامضة،

ماروخا امرأة، مكروهة أكثر.. من

دون جميع النساء..

لكن قل لي، أيها البائس ذو العيون

الثلثين من زيتون أسود:

فيم تستخدم هذا المظهر لراص صغير

وقلبك، كما للوردة، له أشواك صندقة؟

الوردة قفدت عطرها..

لا تنتظر هكذا إلى هذه المرأة التي

تمر.

إنها الحذراء الوحيدة في هذه القرية

اللينة.

والآن، يا ولدي، يمكنك أن ترحل.

إن أحببتني يوماً،

عد وقت لي

لكن على مهل

حتى لا أموت..

كونشيتا

في وشاحك الأسود، ترقصين رقصة
بلادك الأثيوبية.

بذاك تدهوان كما لو كنا كنا نتنثران على
الابلط المرمرى نثاراً
ممسكاً ولاذعاً..
لكن ذراعك الخطرتين تتصوعان
بصبر وحشي بذكر السر بأزهار شجر
الزيتون..
تأسرنا فتنتك المتموجة، وجسدك
الغادر الريف رفافة السيف..
لرديك رقة البندول الغريبة، للبندول
الذي تخفل كل حركة فيه مشوار
عمرنا..

ليس ما بأسرنا خطوط وجهك لا ولا
خطوط جسدك الغادر المثير
بل التهاب الذي يصنع
نظرك السلطى
للدم..

الماتاتور يدفع للوراضم إلى
الجنون ويوظف فيه رغبة إنسانية، إذ
يلوح له وبشاحة الأحمر الذي يشبه مندبل
عريس..

حمرة شفتيك تثير أعصابي الخشنة
وتعرك في شهوة متاركة..

تفرقني بالمرأة

باليداني الحامل في قلبه للذي من

الشمس ألق رمال الصحراء

ورقة الدخيل المتمايل..

أيها المرأة التي لها عينان من ثمار
برية،

مادم درباناً متقاطعين قاسميني:

إن غيايبك يقتلني

لكنني أموت إذ أراك

فاغترى في قلبي خنجر

ببطء،

لكن ببطء شديد،

كي لا يأفل عظمي سريعاً..

(منريد ١٩٢٧)

أزهار البستان تقول لي..

أزهار البستان تقول لي:
لم لا تفكر في وجهها وأنت في بيتك

بدلاً من أن تجيء إلى هنا
وتكئنا؟

قصيدة صيف

الحياة بمعنى كأنعكاس حلم على
وجه الماء..

فعودى، يا صاحبتى، لأن الزمن
قصير..

عودى، فسوف أمسك زهور حبي
للخفية..

عودى، فأنا كاللبنة التى تطلع ثانية
بعد قطعها..

أغنيات أسبانية لاتنسى (١)

حين أمر ببابك،

اشترى خبزاً آكله

كى لا تخامر أمك الظنون

لكتها تقول لى:

لا تعد إلى رمى الحمى عبر نافذتى

لمى غريت موضع قرائى

(٢)

الأرض والسماء تهتمان اليوم لى،

اليوم تمضى فى أعماق روجى شمس

رأيتها اليوم، محلتى اليوم نظرة

اليوم أومن بالرب.

عالم لقاء نظرة..

سما لقاء ابتسامة.

لقاء قبلة، لا أعرف

ماذا أهبها لقاء قبلة..

(٣)

التنهيدات من الهواء وإلى الهواء

تذهب.

الدموع التى من الماء تذهب إلى

البخر.

لكن قولى لى، والمرأة،... هل

تعرفين

إلى أين يذهب الحب حينما

يموت. ■

مقتطفات من يوميات موظف بائس

١٤ يونيو

لسف الذخيل حركات شهوانية تكاد
تكون فاحشة. وبحسب المرء، أن نساء
ذوات شعور طويلة هن اللواتي تظلمن
بعضهن بعضاً، ويتحاشنن ويتزوجن من
جرام مذعباتهن.

١٩ يوليو

أكتب أغنية حب بين عاشقين، لا
يقولان مرة واحدة فيها: أحبك،
صدور تهب السماء الغراية.

١٤ يوليو

حسانم ذلت غلجات منفلة... يا
إلهي، كم كانت جميلة هذا المساء على
الهاتف!

١٨ يوليو

ألا تفكر ابتسامة فولجير الساخرة
للشهيرة عن مجرد غيوب أسنان في الفك
الأعلى؟

٢٨ مايو

حين رأى امرأة جميلة ذات سيماء
تتألق بالقرصنة، جميلة بغوران ماء، لم
يفقه أن يحدث نفسه بأنها، في هذه
اللحظة نفسها، لا بد وأن تكون مؤخرتها
ناضحة بالمرق، وقد جطه هذا يشعر
بالترقب بعض الشيء...

ثم كتبه بدنه لروعة هذه السفن التي
يركبها قراصنة.

٢٩ مايو

قطار انتابه الهلع، يخرج عن مساره.
لمرت مسألة لحظة، ولكن فكروا في آثار
الزكام التي يستحيل التنبؤ بها.

٣٠ مايو

بعد ليلة من الأرق، تنعس العبدان
مليئين بالجنون.

١٢ يونيو

ناقضتها تخرج لسانها بسجادة سرور.

كان أحمد راسم يدرك إدراكاً

قد قوي أن الكلام هو، بالدرجة
الأولى طاقة. وهو في حالته للبرية يشع
من جميع جوانبه إشعاع قطعة من البللور
الصخري. وعندما كان يسمع صخب
الشارع، عندما كان يحاول متابعة كلام
الناس الذين يجهلون كل قواعد للنمو
والصرف، منهوذي اللغة الحقيقيين، كان
يقزود بالطاقة. وكان يحب أولئك الطماء
الأميين الذين يستخدمون مفردات
مزدرة، أولئك المبدعين للأمثال التي
تصور فيها ذكورة وسخرية شعب بأكملة.

جورج حنين ١٩٥٨

٢٠ مارس

ماذا تصبح كل الدموع التي لا
نذرفها؟

٩ إبريل

ما تجهل للمرأة، هو أن الرجل الذي
يحبها يخوفها، منذ الأمسية الأولى، مع
الحلم الذي يصنعه منها.

١٩ يوليو

تعرفت على امرأة شابة رائعة. أحبها لأن الزكام لا يزعبها ولأنها تنظر إلى كما لو كانت تتخذ وضعا لرسم بورتريه لها. لكنني سرعان ما أدركت رأسى لألنى شعرت أن نظرتي للتي مالت ميلا متوازنا على كتفها سوف تسقط، رغما عني، وتتزلق في صدورها.

٢٠ يوليو

الطبيب النفسي سيد يذهب إلى مسرح «فولي-بيرجين»^(١) ويراقب المتفرجين.

منذبة تتألم في فقاخات سوداء. أحلم بطبق مكرونة تحضار تجربته البسيطة تحت ضوء اللغز والفرد... وأحلم بشاعرة تستطيع ترويض التشديد الوطني الروسي^(٢) وهي تفرد قديمها على شكل مروحة وتغمض عينيها من فرط الاحتدام.

٢٩ يوليو

مات الشاعر لي - تاي - بو^(٣) في عام ١٩٦٢. كان يئنزه في قارب، وهو مخمور أبدا، وقد مال أكثر من اللازم لكي يمانق صورة القمر المنعكسة على صفحة الماء للرائق وغرق عموديا.

أول أغسطس

يعزى للحكيم نفسه عن أنه ليس سيد مصوره بأن يحدث نفسه بأنه سيد قوام وجباته.

٤ أغسطس

يسمع المرء في محطة باب الحديد: «الأوبرا... كائنات تشاتم وهي تنقى»

٢٠ أغسطس

في الشتاء، عندما يبدأ البرد، لكابد مكابدة فطيرة من عجزي عن وضع معاطف من الفراء على أكشاف البدنات الصغيرات للثلاثي يسرن مرتعدات.

٢٠ أغسطس

رينيه صديقة فاتنة. جمولة كفهد أسود. في عيها يهجع الشوت ملما يهجع في صلب الخناجر اللامع البارد.

١٦ سبتمبر

سائحة - إنجليزية شابة - تقول للترجمان:

- ما كحايتكم، أننى أجد مساجدكم جد خالية... فلا رسوم جدارية... ولا زينات... ولا حتى تماثال.

- أتت على حق يا آنسة: فمساجدنا ليس فيها غير الله.

١٨ سبتمبر

اليوم تهدولى زرقعة السماء عديمه للجوى.

٢٩ سبتمبر

هناك جلود جد متصلة بكف الاحتقان معها عن أن يكون مسرة.

٩ أكتوبر

أنصب الخيمة في الصحراء. وفي ثمة بالنفس، ومنح الناس أسماء للنجوم. لم يغمض القمر عين الليل. جبن الألف حين يتوجب التصفيق.

أول نوفمبر

تلتفات دون أسلاك في مصر... ولكن على أى شيء مسوف تحط كل طيورنا الصغرة؟ ■

هوامش

(١) مسرح لسترامنى رخيص في باريس. المخرج.

(٢) لستامنى هو التشديد الوطني الذى فرضه لزعيم السوفيتى يوسف ستالين خلال الحرب العالمية الثانية بعد أن ألقى التشديد الأسمى. المخرج.

(٣) شاعر صيني من عهد أسرة تانج (٦١٨ - ٩٠٧)، وقد كتب قصائد كثيرة عن القمر، من بينهما «أولة مقمرة»: يصاب ضوء القمر على قرأني: جاعلا إياه شبيها بأديم مفتى بالجلود: وإذ أرفع رأسي، أرى الإشراقفة الصافية: ثم حين ألكسها: توحاكنى روى بلادي. المخرج.

الفكر والخيالات

السينما عرب وفرنسيون

١٦٦ السينما الفرنسية في مهرجان القلعة السينمائي الدولي [١٩٨٥ - ١٩٩٤] : على

أبو شادي. ١٦٧ نظرة على تاريخ السينما الفرنسية، إعداد وترجمة، أحمد

يوسف. ١٦٨ السينما العربية في فرنسا، صورة وإطار مقارنة تحليلية: غسان عبدالخالف

١٦٩ الإنتاج السينمائي المصري الفرنسي المشترك: سمير فريد M تجربة الإنتاج

المشترك. - ١٧٠ الحزن، فيلم لم يكتمل: صلاح مرعي. ١٧١ سيناريو شكاوي الفلاح الفصيح:

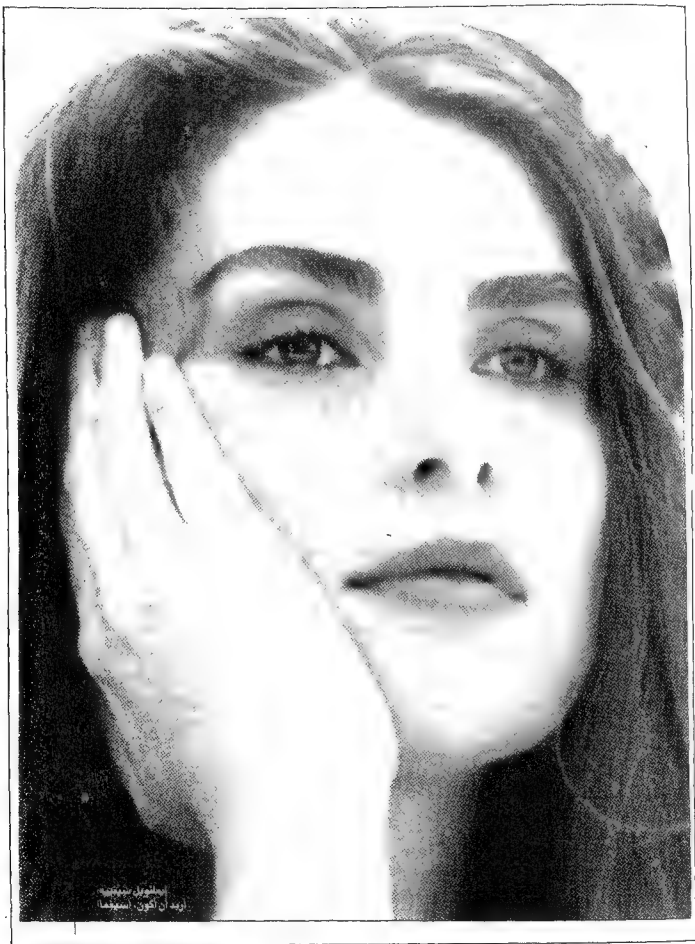
شادي عبد السلام. ١٧٢ البيت والخيمة في ريف إدفو: شادي عبد السلام وصلاح مرعي.

السينما عرب وفرنسيون

بالإضافة إلى أوراق الندوة، محوراً آخر عن الأدب المصرى المكتوب بالفرنسية، ودراسة عن الشعر الفرنسى فى مصر، ومع محور السينما جاءت أيضاً دراسات عن السينما المصرية لتكمل الصورة التى نرجو أن تكون محل اهتمام قارئنا الذى نبذل كل جهد لتقديم خدمة ثقافية متميزة له ، فله وحده نتوجه.

ق ونحن نعد لنشر عدة محاور عن «الآخر، الغرب جاءت هذه الندوة ضمن فعاليات مهرجان القاهرة السينمائى الدولى «ديسمبر ١٩٩٤، وخلافاً للأوراق السبارة التى تقدم فى كثير من المهرجانات وجدنا فيها مادة غنية وجادة تستحق أن تقدم للناس فكان أن وضعناها فى مكانها الصحيح من هذا العدد الذى يجد القارئ على صفحاته،





السينما عرب وفرنسيون



السينما الفرنسية في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي

(١٩٨٥ - ١٩٩٤)

(فيلموجرافيا .. وقراءة أولى)

على أبو شادي

• ناقد سينمائي مصري

للعبير عن واقعه بصدق ودون أية
ضغوط داخلية، أو شروط مجسفة
للإنتاج.

ولذا لن نجد القارئ في قوائم البحث
سوى الإنتاج الفرنسي الخالص، حتى لو
كان المخرج غير فرنسي.. مثل أفلام
مارون بغدادي ومهدي شريف وأندريه
فايدا. وغيرهم... ولن استبعدناهم من
قوائم المخرجين..

كما قد نلاحظ القارئ غياب سنة
الإنتاج عن بعض الأفلام.. ويرجع ذلك
إلى عدم ذكر تلك التواريخ في كتالوج
المهرجان.. فعذرا.

واحترامه لمبادئها وفديتها، ونجومها
وانتماءاتها المختلفة.

وقد يكون من المفيد أيضا أن نلج
إلى أن البحث قد أغفل، عن عمدة،
الأفلام التي شاركت فرنسا في إنتاجها،
ذلك أن هناك بحثا خاصا في إطار الندوة
عن الإنتاج المشترك الذي تساهم فيه
فرنسا من خلال مؤسساتها، ومنجبيها..
وقناة التلفزيون السابعة بها بتصويب وإفر
على المستوى العالمي.. وتوفر من خلاله
لعشرات الفنانين فرصة الإبداع الحقيقي
الذي يدعم ويساهم في تطوير السينما
كفن، ويمتد هؤلاء الفنانين مساحة رحبة

بداية، لابد من الإشارة إلى أن
سبب اختصار هذا البحث على
السنوات المشر الأخيرة (١٩٨٥ -
١٩٩٤) من عمر المهرجان، إلى دقة
المعلومات والبيانات في هذه السنوات ..
والفقدان هذه الدقة ما قبل ذلك .

كما نشير أيضا إلى أنه قد تم
الاعتماد، بشكل أساسي، على البيانات
المعروفة في كتالوج المهرجان، وهي
تمثل إطارا عاما أقرب إلى الصحة
للمساهمة الفرنسية في مهرجان القاهرة
السينمائي الدولي . وتعكس أيضا اهتمام
المهرجان بتلك السينما، عاما بعد آخر،

يدرك المصانع للضغط السينمائي في مصر، أنه في ظل هيمنة السينما الأمريكية على سوق العرض، يظل الاشتراك الفرنسي في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي هو للناقذة الأساسية لهذه (السينما) تقريباً - بجوار نشاط المركز الثقافي الفرنسي - الرسمى، وماقد يصل إلى مهرجان الإسكندرية السينمائي من أفلام متناثرة.

ولذلك فإن رصيد وتحليل هذه المساهمة الفرنسية في مهرجان القاهرة، ربما يعكس الاهتمام المتبادل، ويشير إلى الدور الفعال الذى يلعبه المهرجان لتقديم هذه السينما إلى المتفرج المصرى. فى إطار يابق بمكانتها فى السينما العالمية، وتكرمه لسنة أسماء كبدرة، خمسة مخرجين، وممثل، خلال عشر سنوات.. ولاشك أن المساهمة الفرنسية فى الدورة الثامنة عشرة للمهرجان الحالية والتي تصل إلى ذروتها سواء فى عدد الأفلام أو الضيوف، أو فى إقامة هذه الندوة التى تتناول شؤون السينما الفرنسية فى مجالات الإنتاج والتوزيع، يجعل هذا العام بحق هو عام السينما الفرنسية، فى المهرجان.

كما أن نشرة المهرجان اليومية واكبت الأفلام المعروضة بالندوة والتحليل وقدمت باستفاضة تاريخ السينما الفرنسية وإنجازاتها المختلفة. وأرأت اهتماماً خاصاً وأقربت صفحات مطولة لأسماء المخرجين وأسلوب الإخراج لدى كل منهم، وعلج الأهاء عند بيكولى (الممثل المكرم) كما تابعت الندوات التى أقيمت للأفلام والمخرجين وعكست مدى اهتمام النقاد والصحفيين المصريين ورواد المهرجان بجوم وفنانى السينما الفرنسية.

قدم المهرجان خلال عشر سنوات (٨٥ - ١٩٩٤) مائة وتسعة عشر فيلماً فرنسياً من خلال برامجه المختلفة سواء السابقة الرسمية، أو القسم الإعلامى، أو

البرنامج الرسمى (قبل بدء المسابقة الرسمية) أو البانوراما العالمية أو مهرجان المهرجانات أو للكرميات وغيرها.

فى عام ١٩٨٥ شاركت فرنسا بخمسة أفلام فقط زادت فى عام ١٩٨٦ إلى خمسة عشر فيلماً وتم خلاله تكريم المخرجين الكبيرين، جاك ديمى، وآنريس فاردا.. وفى العام التالى (١٩٨٧) تم تكريم الفنان ميشيل بيكولى، بعرض ستة أفلام من أهم أفلامه كما شاركت ستة أفلام أخرى فى عروض المهرجان.

وفى عام ١٩٨٨، كانت المشاركة بخمسة أفلام وفى عام ١٩٨٩ تراجعت إلى سبعة أفلام فقط لدرتفع فى عام ١٩٩٠ وفى الدورة الرابعة عشرة إلى ستة عشر فيلماً وهى أعلى مساهمة لفرنسا فى تاريخ المهرجان - قبل العام الحالى - وفجها أيضاً تم تكريم للمخرج الكبر - نيف بولسيه، بعرض خمسة أفلام وعرض الفيلم الفرنسى «المصومون» لأندريه فايدا فى إطار تكريم الفنان المصرى العالمى «عمر الشريف» كما قدم المهرجان مخرجين آخرين هما «سيريل دلفيه» (فيلم البربرية) و«رنار جيرودو».. (وفيلم الآخر) فى قسم ممثلون ومخرجون..

وفى الدورة الخامسة عشرة نجامت المشاركة بثمانية أفلام وفى عام ١٩٩٢ - الدورة السادسة عشرة شاركت فرنسا بسبعة أفلام وتم خلالها عمل برنامج استرجاعى (ريتروسبكتيف) للمخرج «جاك ديمى» عرضت فيه ستة أفلام من إخراجها وفى الدورة السابعة - السابعة عشرة شاركت فرنسا فى المهرجان بثمانية أفلام - لوصول رصيدها خلال تسعة أعوام (١٩٨٥ - ١٩٩٣) إلى ثمانية وثمانين فيلماً.. وإثنى مشاركة هذا العام - عام السينما الفرنسية - لتصل إلى واحد وثلاثين فيلماً وكبير وقد سيلمالى فى المهرجان من هذا العام.

فى جانب المشاركة الرسمية بفيلمين وعرض تسعة أفلام فى قسم مهرجان المهرجانات يتم تكريم المخرج «باتريس ليكوت» بعرض ستة من أفلامه. كما يعرض المهرجان تسعة أفلام فى قسم خاص بأفلام للقناة السابعة الفرنسية سواء التى أنتجتها القناة أو التى شاركت فى إنتاجها.. كما يكرم المهرجان أيضاً المنتج دانييل توسكان دى بلانتييه. بعرض ستة أفلام من إنتاجه من بينها «مدينة النساء» للفيليب دوفان جوج، «موريس ديالا ودون جيوفانى لجرزيف لوزى وغيرها.

كما توضع القولم أن المهرجان قد عرض خلال الدورات المشر أفلاماً لسبعين مخرجاً فرنسياً مما يؤكد انفتاحه على كل المدارس والاتجاهات الفنية - وفدربه على تقديم صورة كاملة للإنتاج السينمائي الفرنسى فى أفضل نماثجه.

إن مهرجان القاهرة السينمائي استطاع، بمرسه الشديد على المشاركات الفرنسية، أن يضع هذه السينما على خريطة المثقف السينمائي المصرى وأن - يكسب لها أرضاً جديدة كل عام. بأن يطلع النقاد على أحدث إنتاجاتها ومهد الطريق من خلال كتاباتهم لضرورة إضاح المجال للفيلم الفرنسى لأخذ مكانه على خريطة شبكة دور العرض وأن تصل هذه السينما للرفوعة إلى المشاهد المصرى العادى حتى لا يكون أسيراً للسينما الأمريكية التى تصل إليه وتلج على وجهته بأرباً أعمالها.. كما أن اهتمام المهرجان لابد وأن يوليه اهتمام وسعى حقيقى من شركات التوزيع المصرية وشركات التوزيع الفرنسية للبحث عن سبل للتعاون المشترك وكسر الحصار الأمريكى والعمل على تدريب السينما الفرنسية فى مصر حتى يمكن أيضاً للبحث عن سبل لعرض الأفلام المصرية، بشكل منتظم من خلال شبكات التوزيع والعرض الفرنسية.

فيلموجرافيا السينما الفرنسية في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي في عشر سنوات

(١٩٨٥ - ١٩٩٤)

المهرجان التاسع (١٩٨٥)

في المسابقة الرسمية

١ - زواج الخيال Mû Épousé une Om-
bre

إخراج روبن ديفيز Robin Davis
إنتاج ١٩٨٣.

٢ - ثلاثة في القفة Trois Hommes Et la crosse
un Couffin

إخراج كليرين سبرو Coline Serreau
إنتاج ١٩٨٥.

في القسم الإعلامي

٣ - مترو الأنفاق Subway
إخراج لوك بيسون Luc Besson
إنتاج ١٩٨٥.

٤ - الشاي في الحريم Le Thé au Har-
em D' Archimède

إخراج مهدي شريف Mehdi Charef
إنتاج ١٩٨٥.

البرنامج الخاص

٥ - بولين على الشاطئ Pauline à la plage
إخراج إريك رومر Eric Rohmer
إنتاج ١٩٨٣.

في المهرجان العاشر (ديسمبر ١٩٨٦)

أفلام المهرجان

١ - رجل وامرأة بعد صفرين عاما
Un Homme Et une Femme: Vingt
ans Deja

إخراج كلود لولوش
إنتاج ١٩٨٦.

٢ - فتى يقابل فتاة Boys Meets Girl

إخراج ليو كاراكس Leo Carax
إنتاج ١٩٨٤

٣ - جو صحو ولكنه مقيم Beau Temps Mais orageux en fin
Journée

إخراج جيرار فروت كوتاز Gerard Frot
Coutaz

إنتاج ١٩٨٦
جائزة أحسن ممثلة لميشلين برول في
مهرجان تاورمونا بمسابقة (بوليو

١٩٨٦).
٤ - شارع الرحيل Rue du Départ
إخراج توني جاتليف Tony Gatliff
إنتاج ١٩٨٦.

٥ - الموعد Rendez - Vous
إخراج أندريه تشوبيه Andre Techiné
إنتاج ١٩٨٥.

جائزة الإخراج - مهرجان كان السينمائي
الدولي (مايو ١٩٨٥).

٦ - أجساد وممتلكات Corps Et Biens
إخراج بيرو جاكو Benoit Jacquot
إنتاج ١٩٨٦.

٧ - قطار... مين - أريسمان Maine
ouessant

إخراج جاك روزييه Hacoues Rozier
إنتاج ١٩٨٦.

٨ - حول مفتاح الليل Autour De
Minuit

إخراج برتران تافرونييه Bertrand Ta-
vernier

إنتاج ١٩٨٦.

٩ - الشعاع الأخضر Le Rayon Vert

إخراج إريك رومر Eric Rohmer
جائزة الأسد الذهبي - مهرجان فينيسيا
(سبتمبر ١٩٨٦).

١٠ - ٣٧,٢ درجة مئوية في الصباح
37,20 Le Matin

إخراج جان- جاك بينيكن Jean
Lacques Beineix

إنتاج ١٩٨٦
جائزة الأمريكتين الكبرى - مهرجان
مونتريال للسينمائي الدولي - أغسطس

١٩٨٦.
المهرجان العاشر / ١٩٨٦.

مختارات من أفلام المخرج جاك ديمى
١١ - مظلات شربور Les Parapluies
de cherbourg

إنتاج ١٩٦٣.
جائزة النخلة الذهبية - مهرجان كان
السينمائي ١٩٦٤.

١٢ - لولا Lola
إنتاج ١٩٦٠.

١٣ - غرفة في المدينة une chambre
en ville

إنتاج ١٩٨٢.
مختارات من أفلام المخرجة أنيس فاردا
١٤ - بدون مأوى أو قانون Sans Toit
ni loi

فرنسا ١٩٨٥.
جائزة الأسد الذهبي - مهرجان فينيسيا
(١٩٨٥)

جائزة سيزار أحسن ممثلة فرنسية
(١٩٨٦).

Le Pass age ٦ - العمر

René Manzor إخراج رينيه مانزور
إنتاج ١٩٨٦

La Passerelle ٧ - المسير

Jean Claude Sussfeld إخراج جان كلود سوسفيلد -
إنتاج ١٩٨٨

They Called him The Ugly King ٨ - كان لقبه: الملك القبيح

Claude Weisz إخراج كلود ويلز
إنتاج ١٩٨٧

Le Solitaire ٩ - الوحيد

Jacques Dorav إخراج جاك دبراي
إنتاج ١٩٨٧

المهرجان الثالث عشر:

ديسمبر ١٩٨٩

البرنامج الرسمي:

Un Monde Sans Pitié ١ - عالم بلا شفقة

Éric Rochant إخراج إريك روشان
إنتاج

L'Enfant De L'hiver ٢ - طفل الشتاء
Olivier Assays إخراج أوليفيه أساي
إنتاج ١٩٨٩

الإنتاج الإعلامي:

The Big Blue ٣ - البحر

Luc Bessan إخراج لوك بيسان
إنتاج ١٩٨٨

Shango Affair ٤ - مسألة شانجو (Black Mic Mac II)

Marco Pauly إخراج ماركو بولاي
إنتاج ١٩٨٨

Pirate Radio ٥ - محطة الإذاعة

Yves Boisset إخراج ييف بوسيه
إنتاج

Le General ٩ - جنرال لجيش الميت

De L'Armée Morte

إخراج لوسيانو توفولي

Luciano Tovoli

إنتاج ١٩٨٣ (فرنسا / إيطاليا)

La Rumba ١٠ - رقصعة الرومبا

Roger Hanin إخراج روجيه هانين
إنتاج ١٩٨٦

La Patoquet ١١ - للرجل النافه

Michel Deville إخراج ميشيل ديفيل
إنتاج ١٩٨٦

Mauvais Sang ١٢ - تمكيد دم

Leos Carax إخراج ليويس كاراكس
إنتاج ١٩٨٦

المهرجان الثاني عشر:

ديسمبر ١٩٨٨

البرنامج الرسمي:

Chouans ١ - الفلاحون

Philippe de Broca إخراج فيليب دي بروكا
إنتاج ١٩٨٨

The Innocents ٢ - الأبرياء

André Téchiné إخراج أندريه تشينه
إنتاج ١٩٨٧

البرنامج الإعلامي:

Bring on the Violence ٣ - أرمسلوا للكمسان

Roger Andrieux إخراج روجيه أندريو
إنتاج ١٩٨٨

The Case of Mr. Spult ٤ - قضية مستر سبليت

René Perraudin إخراج رينيه بيرودين
إنتاج ١٩٨٨

Agent Trouble ٥ - العميل الغامض

Jean - Pierre Mocky إخراج جان بيير موكي
إنتاج ١٩٨٧

Cloc De 5A7 ١٥ - كلير من ٥ إلى ٧

إنتاج ١٩٦٢

المهرجان الثماني عشر

ديسمبر ١٩٨٧

أفلام المهرجان

(تكريم ميشيل بيكولي (حضور)

أفلام المهرجان

١ - حركة أمامية للكاميرا Avant Travelling

إخراج جان - تشارلز تاشيلا -
Charles Tachella

إنتاج ١٩٨٧

Baton Rouge ٢ - باتون روج

إخراج رشيد بوشارب إنتاج ١٩٨٥

٣ - اللغالي Tandey

إخراج باتريس ليكرنت
conte Patrice Le-

إنتاج ١٩٨٧

٤ - بيير رجيميلة Pierre Et Djemila

إخراج جيرار بلان
Gérard Blain إنتاج ١٩٨٧

٥ - ميدان الشرف Champ D'honneur

إخراج جان - بيير دوبي
Denis Jean - Pierre

إنتاج ١٩٨٦

٦ - جمعية النصابين Association de Malfaiteurs

إخراج كلود زيدي Claude Zidi

إنتاج ١٩٨٦

تكريم الفنان ميشيل بيكولي

Michel Piccoli

٧ - رغبة جامحة Flagrant Désire

إخراج كلود فالاردو
Claude Faraldo إنتاج ١٩٨٦

٨ - الرجل المقنع L'Homme Voilé

إخراج مارون بخنادي -
dadi Maroun Bag-

إنتاج

عروض مختارة

٢ - يوم الذكرى - Aujourd'hui, Peut être

إخراج جان لوى برتو تشيللى - Jean Louis Bertuccelli

إنتاج

مهرجان المهرجانات.

٣ - خارج الحياة - Hors La vie

إخراج مارون بغدادى - Maroun Baghdadi

إنتاج ١٩٩١.

٤ - سيرنوى دى بير جيراك - Cyrano de Bergerac

إخراج جان بول رابينو - Jean - paul Rappeneau

إنتاج ١٩٨٩.

البرنامج الإعلامى:

٥ - فى عين العالم - Aux Yveux Du Monde

إخراج إريك روشا - Eric Rochant

إنتاج ١٩٩١.

٦ - أنا جو - Je Suis Joe

إخراج أوليفييه أوستن - Olivier Austen

إنتاج ١٩٩١.

٧ - مانىكا... الفخاء التى عاشت مرتين - Manika, une vie plus tard

إخراج فرانسوا فيليه - Francois Villiers

إنتاج ١٩٨٩.

٨ - برنامج / الجرائدين فى السينما الفرنسية.

أطفال الأنواء - Les Enfants Néons

إخراج إبراهيم تساكى - Brahim Tsaki

المهرجان السادس عشر: ديسمبر ١٩٩٢.

٨ - ماما - Maman

إخراج رومان جويل - Romain Goupil

إنتاج ١٩٨٩.

٩ - للمسوسين - Les Possédés

إخراج أندريه فلندا - Andrzej Wajda

إنتاج ١٩٨٨.

تكريم الشرح إيف بواسيه - Tibute To; Yves Boisset

١٠ - المرأة الشرطية - La Femme Flic

إنتاج ١٩٨٠.

١١ - لا شيء ينكر - R. A. S.

إنتاج ١٩٧٣.

١٢ - قهقهة أيتها الجاسوس - Espion Leve - toi

إنتاج ١٩٨٢.

١٣ - لمن الخطر - Le Prix Du Danger

إنتاج ١٩٨٣.

١٤ - حرارة شديدة - Canicule

إنتاج ١٩٨٤.

الممثلون المخرجون - La Barbare

١٥ - البربرية - Mereille Darc

إخراج ميريل دارك - L' Autre

إنتاج ١٩٩٠.

١٦ - الآخر - Bernard Gi- raudeau

إخراج برنار جيرودو - raudeau

إنتاج ١٩٩٠.

المهرجان الخامس عشر:

أفلام المسابقة الرسمية:

١ - أطفال الكولونيل - Le Voleur D'En- fants

إخراج كريستيان دى شالونى - Christian De Chalonge

إنتاج ١٩٩١.

٦ - طفلة مقدسة - Diving Enfant

إخراج جان بيير موكى - Jean - Pierre Mocky

إنتاج ٩

٧ - أخطاء الشباب - Rœur de Jeun esse

إخراج رادوفان راديك - Radovan Radic

إنتاج ١٩٨٩.

المهرجان الرابع عشر:

ديسمبر ١٩٩٠

١ - ليلالينا أجمل من ليالكم - Nes Nuits

إخراج رادوفان راديك - Radovan Radic

إنتاج ١٩٩٠.

٢ - نيكيتا - Nikita

إخراج لوك بيزون - Luc Besson

إنتاج ١٩٩٠.

٣ - الحب - L' Amour

إخراج فيليب فوكو - Philippe Faucon

إنتاج ١٩٩٠.

٤ - حديد خالص - Plein Fer

إخراج جوسيه دايان - Josee Dayan

إنتاج ١٩٩٠.

٥ - أيام وأيام.. Et راقصا - Il Y A De Jours.. Des Lunes

إخراج أودى ليلوش - Aude Lelouch

إنتاج ١٩٩٠.

٦ - لعبة للشب - Le Jeu Du Renard

إخراج آن كابريلى - Anne Caprile

إنتاج ١٩٨٩.

٧ - بعد .. بعد غد - Apres Apres - De- main

إخراج جيرار فورت - Gerard Fort - Coutaz

إنتاج ١٩٩٠.

١١ - القائمة - ١١٠٠ - فبراير ١٩٩٠.

البرنامج الإعلامي:

١ - فى بلاد جويوت- Au Pays de Ju-liet

إخراج مهدى الشريف Mehdi Charef
إنتاج ١٩٩٢.

ريترو سبكتيف Retrospective;
المخرج جاك ديراي Jacques Deray
٢ - بورساليو وشركاه Borsalino & co
إنتاج ١٩٧٤.

٣ - رجال فى المصيدة Trois Hommes À Abattre

إنتاج ١٩٨٠.

٤ - الإنسان لا يموت إلا مرتين On Ne Meurt Que Deux Fois

إنتاج ١٩٨٥.

٥ - مرض الحب Maladie D'amour
إنتاج ١٩٨٦.

٦ - الغابات السوداء Les Bois Noir
إنتاج ١٩٨٩.

٧ - نيتشاييف عاد Netchaïev Est De Retour

إنتاج ١٩٩١.

تم رصد الفيلم المنتج كليا فى فرنسا-
وليس الإنتاج المشترك.

المهرجان السابع عشر:

ديسمبر ١٩٩٣.

المسابقة الرسمية:

١ - أموك: نوبة جنون Amok

إخراج جول فارجييه Joel Farges
إنتاج ١٩٩٣.

(بالاشتراك مع البرتغال وألمانيا)

مهرجان المهرجانات:

٢ - فانفان Panfan

إخراج الكساندر جاردان Alexandre Jardin

إنتاج ١٩٩٢.

٣ - موسمي المفضل Ma Saison Préf-érée

إخراج أندريه تشينيه André Téchiné
إنتاج ١٩٩٣.

٤ - عودة كازاتروفا Le Retour De Casanova

إخراج إدوارد نيرمان Edward Neir-mans

إنتاج ١٩٩٢.

٥ - سهرجا: الصبي الأسد L'Enfant Lion

إخراج باتريك جرينديبيريه Patric Grandperret

إنتاج ١٩٩٣.

البرنامج الإعلامي:

٦ - ماكس وجيريمي Max Et Jérémie

إخراج كلير ديفير Claire Devers
إنتاج ١٩٩٢.

٧ - الكذب Mensonge

إخراج فرانسوا مارجولين Francois Margolin

إنتاج ١٩٩١.

٨ - العطش الذهب La Soif De L'or

إخراج جيرار أورى Gerard Oury
إنتاج ١٩٩٣.

٩ - بيتشان Pétain

إخراج جان ماريوف Jean Marboeuf
إنتاج ١٩٩٣.

المهرجان الثانى عشر:

ديسمبر ١٩٩٤.

المسابقة الرسمية:

الكولونيل شابرير

١ - إخراج إيف لاجو

٢ - بحبنا عن الهمج

إخراج ليريا بيجيجا

مهرجان المهرجانات:

٣ - الملكة مارجو

إخراج باتريك شيرو

٤ - الزوار

إخراج جون- ماري بواريه

٥ - الهند الصينية

إخراج روجيه فارنييه

٦ - جرمينال

إخراج كلود بيرى

٧ - إرفان شديد

إخراج ميشيل بلان

٨ - لعبة الشطرنج

إخراج إيف مانشار

٩ - الاستمائية

إخراج كلود بولوتو

١٠ - نساء عاشقات

إخراج ماجالى كليمن

١١ - مونبارناس بوند- شيرى

إخراج إيف رويبر

تكريم المخرج باتريس ليكونت

١٢ - لسمر

١٣ - ثدلى

١٤ - مسيو أير

١٥ - زوج للحلاقة

١٦ - تانجو

١٧ - صطر ليون

أفلام الثقافة السابعة:

١٨ - الليالى المتوحشة

إخراج سيريل كلار

١٩ - ميئات تنبر

إخراج مارك دويسون

تكريم المنتج دانييل توسكان بلاتينييه

- عرض ستة أفلام من إنتاجه

قائمة المخرجين الفرنسيين
المشاركين بأفلامهم في مهرجان
القاهرة السينمائي الدولي
(١٩٨٥ - ١٩٩٤)

١ - روبين ديليز	٢٤ - فرانسوا مارجلين	٤٧ - آن كابريل
٢ - لوك بيسون	٢٥ - جيرار أوري	٤٨ - رومان جويل
٣ - إريك رومير	٢٦ - جان ماريوف	٥٠ - برنار جيرود
٤ - كلود ليلوش	٢٧ - لويس كاراكس	٥١ - كريستيان دي شالوني
٥ - ليو كاراكس	٢٨ - فيليب دي بروي	٥٢ - جان - لوي برنوتشيلي
٦ - جيرار فروت كوتساز	٢٩ - روجيه أندريو	٥٣ - جان - بول رابينو
٧ - توني جاتليف	٣٠ - رينيه بيرودين	٥٤ - كليردياير
٨ - أندريه تشيبه	٣١ - جان جبير موكي	٥٥ - جول فارجه
٩ - بيتر جاكرا	٣٢ - رينيه مانزور	٥٦ - لكساندر دارجان
١٠ - جاك روزيه	٣٣ - جان - كلود سوسيفند	٥٧ - باتريك جراند بيريه
١١ - برتران تافرييه	٣٤ - كلود وايز	٥٨ - إيف أنجلو
١٢ - جان - جاك بينكس	٣٥ - جاك ديراي (ريتروسيكيف)	٥٩ - ليريا بيجيجا
١٣ - جاك ديسي (تكريم)	٣٦ - أريك روشا	٦٠ - باتريك شيرو
١٤ - أنيس فاردا (تكريم)	٣٧ - أوليفيه أساساس	٦١ - ماري بواريه
١٥ - جان - تشارلز تاشيلا	٣٨ - لوك بيسان	٦٢ - روجيه فارنييه
١٦ - باتريس ليكوت (تكريم)	٣٩ - ماركو بولاي	٦٣ - كلود بيري
١٧ - جيرار بلان	٤٠ - إيف بواسيه (تكريم)	٦٤ - ميشيل بلان
١٨ - جان - بيير ويلي	٤١ - رانوفان رانك	٦٥ - إيف هانشار
١٩ - كلود زيدي	٤٢ - أندريه زولافسكي	٦٦ - كلود بينوتو
٢٠ - كلود فاراللو	٤٣ - لوك بيزون	٦٧ - ماجالي كليمون
٢١ - لوسيان توفولي	٤٤ - فيليب فركو	٦٨ - إيف روبير
٢٢ - روجيه هانين	٤٥ - جوسيه دليان	٦٩ - سيريل كولار
٢٣ - ميشيل ديغول	٤٦ - أودي ليلوش	٧٠ - مارك دويسون

السينما عرب وفرنسيون



نظرة على تاريخ السينما الفرنسية

إعداد وترجمة:

أحمد يوسف

سنوات الميلاد:

ق بدأت علاقة فرنسا بالسينما قبل أن يولد «فن التسيما» بزمان طويل، وقبل أن تكون هناك «أفلام» كما نعرفها اليوم، وربما ليست هناك ثقافة مثل الثقافة الفرنسية قد تركت هذا التأثير القوي على التطور التقني والفني للسينما، منذ أن بدأ كل من العالمين الفرنسيين جوزيف - نيسفور نيبس، ولوى داجيري، تجاربهما الأولى في بدايات القرن التاسع عشر لطبع أول صورة فوتوغرافية، ليعلنا عن مولد فن الفوتوغرافيا الذي يعتبر الأب الشرعي لفن التسيما، حين نجح في تسجيل الصور داخل الكاميرا على ألواح حساسة، واستطاع تحويل الضوء إلى صور تغيرات كيميائية تخزن الواقع إلى صورة بالأبيض والأسود.

وفي أكتوبر ١٨٨٨، قام عالم الفسيولوجيا جول ماريه بتقديم محاضرة في الأكاديمية الفرنسية للعلوم، حول دراسة حركة الكائنات الحية، استخدم فيها مجموعات مختلفة من الصور الفوتوغرافية التي التقطها بالكتروجراف (أو البندقيّة للفوتوغرافية، لسلسلة من حركات الإنسان والحيوان، وتألف كل منها من اثنتي عشرة صورة في الثانية الواحدة، وكانت تلك خطوة مهمة نحو الاقتراب من اكتمال هذا الفن الوليد: التسيما. وبعد ثلاثة أشهر، كان مدرّس العلوم إميل رينو، الذي قضى وقتاً طويلاً من حياته في تطوير آلات العرض، قد تقدم للحصول على براءة اختراع لما أسماه «المسرح البصري»، والذي استخدم للمرة الأولى شرائط السيلولويد المدقوقة،

ومنذ عرضه الأول في المعرض الدولي في باريس عام ١٨٨٩، أصبح له مسرحه الخاص في «متحف جريقان» حيث قدم حوالي ثلاثة آلاف عرض مابين عامي ١٨٩٢ و١٩٠٠، استمتع بها نصف مليون متفرج، وهي العروض التي كانت تعتمد على أفلام الرسوم المتحركة القصيرة.

لكن المولد الحقيقي للسينما كما نعرفها اليوم كان في الثامن والعشرين من ديسمبر عام ١٨٩٥ على يد الأخوين لوي وأوجست لوميير، اللذين قدما عرضهما للجماهير الأول في قاعة الدور الأرضي من المقهى الكبير «جران كافيه» في بوليفار دي كابوسين في باريس.

لم يكن هذا العرض الأول إلا تنقيحاً لجهد هائل قام به الأخوان لوميير في

الجوانب العلمية والصناعية والآلية التي تتعلق بالسينما، وعلى عكس الكاميرا التي اخترعها الأمريكي إدسون، فقد كانت كاميرا لومبير سهلة الحمل والنقل، وهي التي استخدمت في بدايات عام ١٨٩٥ في تصوير فيلمها الأول «الصال يغادرون مصنع لومبير، ليعرضاه في البداية في دوائر ضيقة عروضا خاصة للمهتمين والعلماء في سائر أنحاء أوروبا، قبل أن يصبح أحد أفلام عرضهم الجماهيري الأول، الذي ضم أيضا أفلاما مثل «وجه الطفل»، والحدث الكوميدي القصير «الساقى يبتلع» عن طئك يداغب بستانيا دعابة غليظة فيفاجه بالهواء التي تندفع من الخرطوم، وقوام «وصول القطار إلى المحطة» الذي أثار خوف المشفرجين عندما تفسلرا أن القطار يندفع في اتجاههم. ومن تلك التجربة التي يمزج فيها الدعشة والمفاجأة والخوف - والتي تكررت عدة عرض للفيلم في مختلف بلاد العالم - تعلم الجمهور للمرة الأولى في تاريخ الفن كيف يرى تلك الأعمال الفنية الجديدة التي يطلقون عليها اسم «الأفلام»!

ولمدة خمس سنوات متواصلة، سوف يعمل نجم الأخوين لومبير، اللذين لم يقتصر عملهما على الجانب التقني فقط، باعتبار السينما فناً يمكن لهما استغلاله على نحو تجارى، لكن الفضول العلمي دفعهما إلى أن تطرف فرق التصوير السينمائي الخاصة بهما في جميع أنحاء العالم، لتسجل الكاميرات المشاهد الغريبة والعجيبة من المدن والبلد البعيدة، حتى أصبحت قائمة أفلامهما تضم حوالي ألف شرط سينمائي، تتيج لمشاهدنا أن يرى ما لم يكن في استطاعتنا أن نشاهده قط من عجائب الدنيا وأحوال البشر، وهو جالس على كرسية في ظلام قاعة العرض.

وعلى الرغم من لمدة القصيرة التي تربع فيها الأخوان لومبير على عرش

صناعة السينما الوليدة، فقد كان لتجاربهما واكتشافاتهما آثار عميقة في تاريخ الفن السينمائي، فهما اللذان ابتكرا مقياس الأفلام ٣٥مم الذي لا يزال مستخدماً حتى اليوم، كما ظلت سرعة العرض الخاصة بهاتهما (١٦ كادر في الثانية) هي السائدة حتى حلول عصر الصوت الذي تطلب سرعة أكبر للحصول على تسجيل صوتي أكثر دقة. بل إن الاسم الذي اختاره لومبير ثلاثة للخاصة بهما: «السينماتوغراف»، ظل من بين كل أسماء الآلات الأخرى هو الأكثر إتصافاً بهذا الفن الجديد: «السينما».

واقعة لومبير، وخيال ميليس:

كانت قائمة أسماء أفلام لومبير تكفي على نحو ما نظرتهم إلى فن السينما على أنه نوع من المناظر، التي تسجل حدثاً من الواقع (أو بالتحري كأنه مشهد، من نافذة ما فتحت مصراعها على الواقع)، ولتأمل ما لحقته تلك القائمة منه «مناظر عامة»، و«مناظر كوميدية»، و«مناظر طبيعية جميلة»، لتري أن اهتمامها للأساس كان تسجيل هذا الواقع، وإثارة مشاعر الدعشة عندما يرى المتفرج مشاهد كل يوم كأنه يراه للمرة الأولى، ولقد كانت أكثر هذه المناظر إثارة هي ما تتوى على أنماط «حركة» الأشياء والكائنات، مثلاً عرفت عن رد فعل الجماهير لدى رؤيتها للقطار المتحرك. وهو ماتمكسه أفلام أخرى لهما عن قارب يصارع الأمواج، أو فارس يتخطى صهوة جواده أو ينزل عنها بطريقة عسكرية، أو انطلاق مجموعة من جياذ الفرسان في لحظة بداية السباق، أو تداعي حائط مهدم تراه يتهاوى أمام عيونك.

كما أثار فيلهمها الطريف «الساقى يبتلع» ابتهاج الجماهير بتلك الدعابة التي

تحدث في مكان مفتوح من الأماكن المألوفة في واقع الحياة، وهي الدعابة التي سوف تصبح الفكرة الجينية الأولى للعديد من أفلام الكوميديا التي تعتمد على الحركة: البستاني يرش الحديقة بينما يتسل صبي ليقف فوق الخرطوم، فتقطع المياه مما يجعل للبستاني بفحص خرطومه في الوقت الذي يتقفر فيه الصبي بعيداً فتنفخ المياه في وجه الرجل المسكين بينما يضحك الصبي للمشاكس، فيمضك به الرجل ويماقبه بالضرب على مؤخرته. إن هذا الفيلم (أو لفكرة الكوميديا السينمائية) تتوى على العديد من عناصر فن الفيلم الكوميدي الذي سوف يعنى في طريقه إلى النضج: اعتماد الموقف على الحركة دون كلمة واحدة، وبساطة الشخصيات رغم حيويتهما، ووضوح ومصادقية علاقة السبب والنتيجة، كما أن الضحية المسكين يكون دائماً غافلاً عما يدبره له المشاكس الشرير: الجمهور يضحك على الضحية بسبب غلظه وساذجته.

من ناحية أخرى، كان جورج ميليس ينظر إلى فن السينما نظرة مغايرة تماماً، وهو الذي أتى من عالم المسرح المسرحى حيث بدأ حياته الفنية في مسرح «روبير - أولدن»، فقد كانت للسينما بالنسبة له وسيلة لكي يزيد مافى «جرب الصاوى» أو مجبته من الضيل الساحرة، وهكذا أخذنا فن السينما إلى آفاق جديدة من الخيال والإيهام. وكان أول أفلامه التي تعتمد على الضيل الساحرة المسرحية هو «أوراق اللعب» الذي صير عام ١٨٨٦، وبحلول عام ١٩٠٠ كان ميليس يعرض شرائطه في جميع أنحاء العالم، في الوقت الذي كان فيه الأخوان لومبير قد اقتربا من التوقف عن صنع الأفلام.

كما دخل إلى عالم صناعة السينما بدءاً من عام ١٨٩٦ كل من الفرنسي

شارل باتيه، وليون جومون، اللذين أسسا شركتين منضمين للإنتاج، ما تزال بعض فروعهما تعمل حتى اليوم، وعلى حين بدأ باتيه بنسخ أفلام لومير، فإن شركته تحولت بعد سنوات قليلة إلى السيطرة على مختلف فروع صناعة السينما الفرنسية، بدءاً من صناعة الكاميرات وآلات العرض والأفلام الخام، وانتهاءً باستلاك سلسلة هائلة من دور العرض، وهو الأمر الذي حدا بحزبه جومون أيضاً، ليصبح صاحب ثاني إمبراطورية فرنسية في عالم صناعة السينما.

السينما تحكي قصصها الأولى:

بعد أن اعتاد الجمهور على ذلك السيل اللطيف من آلات الشرائط السينمائية الأولى المشابهة إلى حد كبير، في اعتمادها على إثارة الدهشة من رؤية «الصور المتحركة» على الشاشة، كان على فن السينما أن يبحث عن أفق جديدة، وكان الحل هو أن تحكي السينما قصصاً من خلال استعانتها لبعض مشاهد من مسرح الميولودراما أو الفارس، يتم تصويرها في لحظة واحدة، دون أن تتحرك للكاميرا، وكان مثقفي السينما يجلس على كرسي في منتصف الصالة تماماً أمام منصة المسرح.

لكن الفرنسي جورج ميلييس كان أول من توصل إلى نوع جديد من الإسرد القصصي، عندما اكتشف أن توقف الكاميرا عن التصوير، ثم إعادة تشغيلها، يتيح له حلكتين سحريتين، هما الاختفاء والتحول، حيث يمكن لأي شخص أن يختفي أو أن يتحول إلى شيء آخر. وكان فيلم «الساحر» (١٨٩٩) جبهة من سلسلة من الاختفاء والتحول، ويقوم ببطولته ميلييس نفسه، الذي نراه يختفي، كما تختفي مساعدته حين تتحول إلى كومة من الجليد، ويتحول هو إليها أو تتحول

هي إليه. (وليس غريباً أن يستخدم بيرجمان أو فيالبي فيما بعد في أفلامهما التشبيه بين الساحر وصانع الأفلام، وكان أكثر أفلام ميلييس شهرة هو «رحلة إلى القمر» (١٩٠٢) الذي يجمع بين الخيال والفتكامة على نحو مذهش، حتى إنه يسخر من الأكاديميين في صورة ذلك الأستاذ العالم (يقوم بدوره ميلييس أيضاً) الذي يعاقب كل من يخالفه الرأي بأن يخفيه عن الأنظار، أو عندما تسقط سفينة الفضاء فتصطب «مطرشة» هائلة ليجد ركابها أنفسهم وقد هبطوا في عين رجل فوق سطح القمر، وهي السخرية التي نجدها أيضاً في أفلام مثل «سر الطبيب» (١٩٠٨) أو «غزو القلعب المتجمدة» (١٩١٢).

وعلى الرغم من كل تلك الصلوات السحرية السينمائية التي استطاع بها ميلييس أن يجعل السينما تحكي قصصاً للمرة الأولى، فإن من الحق للقول أن للكاميرا عنده ظلت متفرجاً سلباً ساكناً، حتى إن اقترب سطح القمر كان يتم تصويره من خلال جذب قرص أبيض كبير في اتجاه الكاميرا، وكان ميلييس كان يفكر في السينما بطريقة مسرحية، تعتمد على الذبكر الذي يمكن شدة أو تغييره بواسطة أسلاك أو خيوط غير مرئية، وهو ما يبدو واضحاً في فيلمه «قصر ألف ليلة وليلة» (١٩٠٨) للأبواب السحرية التي تفتح أو تنطق من تلقاء نفسها. لقد اكتشف ميلييس الفرق الجوهرية بين الزمن الواقعي المتصل، والزمن السينمائي الذي يمكن التلاعب به، لكنه لم يستطع أن يضع يده على الفرق بين المكان المسرحي والمكان السينمائي.

لكن ميلييس - مثل رجاله الذين كانوا يخفون فجأة من على شاشة السينما - اختفى من عالم صناعة السينما بعد توليه الأخير الذي صنعه عام ١٩١٤، وعندما

كانت شهرته قد أخذت في الأفول، ولكنه كان قد ترك أثر قوياً على صناعتي الأفلام في فرنسا والعالم كله. لكن إلى جانب ميلييس كان هناك أيضاً إميل كول، الذي كان بدوره مغرمًا بالمثل السينمائية، لكنه كان يستخدم الرسوم المتحركة في تحويلات الأشياء على نحو سريالي، كما سوف يستخدمها فيما بعد وولت ديزني في أفلامه الخيالية، أو على نحو أكثر تعقيداً التوليم البريطاني «الغواصة للصغراء» (١٩٦٨) الذي قدم صورة كارتونية لفرقة «البيتلز»، أو الفيلم السياسي للاندع «العالم» (١٩٨٢) لأن باركر.

وكان من أهم أفلام كول «الميكروبات المرحية» (١٩٠٩)، حيث تصطب الكائنات الدقيقة بشكل يصور المرض الذي تسببه، وكذلك فيلم «الفنان ذو النزعة الانطباعية الجديده» (١٩١٠) الذي يسخر فيه من التجريديين، حيث يقوم الفنان بمحاولة بيع إحدى لوحاته التجريدية للزبون، ولأن الزبون لا يفهم ماتمير عنه اللوحة يقوم الفنان بشرح ماتصوره، حسبما يترأى له أو تأتي الأفكار في خاطره، وكلما استمر في الشرح تحولت الأشكال والخطوط لتصور مايفسده ثم تعود إلى حالها للتجديدي من جديد.

كما يمكنك أيضاً أن ترى تأثير ميلييس على المخرج الفرنسي فيرديناند زوكا، الذي صنع عديدًا من أنماط الأفلام، لكنه تميز أيضاً بأفلام المثل السحرية، حتى أنه برع في استخدامها لتحقيق أكبر قدر من التشويق في مشاهد المطاردة التي كان من الضروري أن تتضمنها كل الأفلام الجماهيرية خلال «العقل الأول من القرن» - ففي فيلم «جوم المرواح» (١٩٠٥) ينجح الجوم في الهرب من الشرطة بقتله على الاختفاء أحياناً، أو الظهور أحياناً أخرى في حدة

أماكن مختلفة في وقت واحد، أو الطيراني في الهواء راكباً دراجته.

ولا يمكنك أن تنسى أيضاً وإحداً من أهم السينمائيين الفرنسيين في تلك الفترة، والذي اشتهر بتحويله أكثر من شهرته كمخرج، وهو ماكس ليندر، الذي كان بحق أول «مخرج» في عالم السينما، كما يبدو من فيلمه «بدائية الترحيل» على الجريدة، (١٩٠٥)، الذي يمرض فيه للمحاولات المتعذرة للثيلل التريك أن يطعم الترحيل للمرة الأولى في حياته. وبعد سنوات، كان ليندر، بشاربه المتفرس، وحركاته المتأنقة، وقبعته وعصاته، معروفًا في أنحاء أوروبا كلها، ببطلاته اللسعات من الأفلام الكوميديّة للتصوير، وتصويره لبطل سوف يحتذى فيما بعد شابان وكيتون ولويد ولانجدين، والذي يتجسد ذلكًا في صورة الإنسان العليل الضعيف، الذي يستخدم كذاه للثقل على المتماثلة الأشرار.

«سينما الفن» :

عندما اقترب العقد الأول من القرن العشرين من نهايته، اكتشفت السينما الفرنسية مجالاً جديداً يمكن استغلاله، حين أعلنت إحدى الشركات الفرنسية - التي أطلقت على نفسها «سينما الفن» - عن نواياها لصنع سينما فنية جادة، وقد كانت تلك اللجنة تعنى بالنسبة لهم أن يصل في صنع هذه الأفلام مجموعة من أهم الفنانين والفنيين للمسرحيين، مثل المؤلفين والمخرجين والموسيقين، وعلى وجه الخصوص الممثلين، بالإضافة إلى مصوري السينما المشهورين في تلك الفترة. وكان أول أفلام «سينما الفن» هو «الغتيال فوق جيب» (١٩٠٨) الذي نال الحفاوة النقدية باعتباره خطوة جادة في عالم السينما، بسبب استخدامه لموسيقى سان صانس لمصاحبة العرض

السينمائي، ولأن التمثيل قامت به فرقة الكوميدي فرانسواز.

وربما ينظر اليوم - على المستوى السينمائي الخالص - إلى «سينما الفن» على أنها لم تتجاوز النزعة المسرحية عدد مئويين، مع قدر أقل بكثير من الفخيل والإبداع، أو على أنها نوع من «المسرح المقلب»، ولكننا نجد أيضاً مسرحاً خاصاً في أن نرى فيلمًا سينمائيًا مثل «الملكة إليزابيث» (١٩١٢) تقوم ببطلته سارا بيرنار لكن السينما كان عليها أيضاً أن تتجاوز تلك الطريقة المسرحية في التمثيل الذي يعتمد على المبالغة في الإيماءات والحركات، وأن تكشف قدرة التكامورا على التقاط أدق التلميحات وأرقها، مثل احترازة جفن، أو ارتعاشة شفة، وهي القدرة التي سوف تتيح للظهور لنوع جديد من التمثيل، هو التمثيل السينمائي.

وعلى كل حال، فقد ترك النجاح التجاري الساحق لأفلام «سينما الفن» الفرنسية تأثيره في أنحاء العالم، حتى إن المنتج الأمريكي أدولف زوكور أسس شركة مماثلة تقدم «أشهر الممثلين في أشهر المسرحيات»، وهي الشركة التي سوف تعرف فيما بعد في عالم صناعة السينما الهوليوودية باسم «بارامونت».

الحركة الطليعية :

كانت باريس خلال العشرينيات هي عاصمة الفن الطليعي في العالم كله في مختلف الميادين الفنية مثل الفن التشكيلي والشعر والموسيقى والدراما، حين استولى على الفنانين القادمين إليها من أنحاء أوروبا ليضموا إلى زملائهم الفرنسيين إحساس جارف بالرغبة في التجريب والإبداع، وإبداع أشكال جديدة تخرج على القواعد التقليدية السائدة فظهرت المدارس الفنية المختلفة مثل السيريالية والتكبيرية والدادائية.

لقد اكتشف الفنانون أن العالم الذي يعيش في بداية القرن العشرين عقلية للقرن الثامن عشر هو عالم غير منطقي، لذا لابد للفن من للتعبير عنه بأشكال غير منطقية، وهكذا فإنه ليس إلزاماً على الفن أن يصوغ مرآة الواقع في ظاهره الساكن، وإنما غوصاً إلى أعماق هذا الواقع، حيث تحشد العواطف والمشاعر والأفكار والأحلام المتصارعة بين الماضي والمستقبل.

وفي هذا الجو الفني المشحون بالإبداع، كان هناك بعض الفنانين السينمائيين الذين يقتسمون للأوساط الفنية ما يبتغونه قريحته من الشرائط السينمائية التي تنطلق من هذه المدرسة الفنية أو تلك، ولقد اكتشف هؤلاء أن فن السينما هو أكثر الفنون قدرة على النفاذ إلى عالم الأشكال الفنية الجديدة، حيث تتوالى على الشاشة سلسلة من الصور البصرية للخاصة، للأشكال والأصوات والظلال، واستخدام إمكانيات الطبع المزوج والمزج والخروج من البؤرة وحركة الكاميرا شديدة السرعة أو البطء أو حتى المقلوبة في حركة عكسية أو ظهرًا لبطنًا.

ومن المفارقات أن السينما الفرنسية قد وجدت، جهوراً لتلك النزعة الطليعية في الماضي أكثر من الحاضر، فتجاملت النزعة المسرحية التي حاصرت فيها «سينما الفن» حرية الفخيل الإبداعي، فعاد السينمائيون، على أسلافهم الأوائل مثل مئويين وكول، وإلى سينمائي مثل جان دوران وفيلمه «الساعة الحية» (١٩١٠) الذي يصور مأساة سحرية تجعل العالم يبطئ من حركته لدرجة الدوار، أو يسرع فيها حتى يكاد أن يخلص. لكن جوهر الحركة الطليعية الفرنسية ونجاحها، كان يعتمد على ذلك المزج اللطيف بين الكشف عن زيف الأشكال التقليدية السائدة، والبحث في الماضي عن جذور التجديد والإبداع.

ولقد كان محور الحركة الطليعية في السينما الفرنسية ينطلق في ثلاثة اتجاهات، قد تلجج بعض الأفلام في الجمع بينها: الأول هو السينما التي تبحث عن الأشكال للخاصة والمجردة، والثاني هو الأفلام السيريالية التي تدور في عالم الأحلام والمخيلات وتستخدم الحيل السينمائية لخلق عالم سريالي ورمزي وغير منطقي، أما الثالث فكان يبحث عن دراسة فنية متاملة على طريقة المدرسة الطبيعية، للرماف والأحاسيس البشرية حيث يمكن لبعض النغمات السيريالية أو الرمزية أن تكشف عن الذرعات والغرائز الإنسانية المروعة.

ولن فيلمًا مثل «استراحة» (١٩٢٤) لرينيه كلير يتنقل في نعمة من الأشكال المجردة إلى عالم الأحلام السريالي، بينما يتنقل فيلم آخر في طريق عكسي مثل فيلم مان راي «أنغاز شانودي» أو «أنغاز القصر الفاضل» (١٩٢٩). أما فيلم «بائعة الكبريت الصغيرة» (١٩٢٨) لجان ويزر فإنه يبدأ كدراسة لطبيعية للرماف والصلاقات الإنسانية، لكنه ينشئ إلى عالم الأحلام. وهكذا فقد كانت الدادائية، والسيريالية، والطبيعية الشاعرية تتزج جميعها معًا لخلق إبداعات مدھشة في عالم السينما.

الدادائية:

وتعتبر أفلام مان راي النموذج الأكثر وضوحًا للدادائية في عالم السينما، فهي عبارة عن تجميع (كولاج) للأشكال وأنماط بصرية ليس لها أي معنى سوى أنها تخلق نوعًا من الإثارة الحسية. وقد بدأ راي أعماله في كولاج عشوائى خالص بين بقع ألوان الزيت، ولصامير، والصمغ، وقطع من الورق، ينظرها جميعًا فوق شريط الفيلم الخام، ليصره للنوء، فتصبح صور هذه الأشياء بعد التجميع - أو بالأحرى ظلها - هي الفيلم الذي

يتم عرضه في قاعة السينما. لكن راي يتحول شيئًا فشيئًا إلى تنظيم هذا الكولاج، كما يبدو في فيلمه «العودة إلى العقل» (١٩٢٣)، وهو عنوان ساخر لأن الفيلم يقصد رفض العقل، لكنه على أي حال ينظم الأشكال ويرتبها في توليفاتها وتناقلها، وهو للتناقل الذي يبدو أن له منطق للخاص، حيث نرى زوجًا من قطع الدرد (الزهر) يدوران ليتحول إلى شعاعين للنوء، يظان في دورتهما حتى يحولا إلى عشرين راقصتين تتحولان بدورهما إلى ساقى راقصة.. وهكذا بلاتناهية.

على نحو قريب، قدم فيرنان ليبييه فيلم «الباليه الميكانيكي» (١٩٢٤)، كما أخرج مارسول دوشان فيلم «سونا مصابة بالأنيما» (١٩٢٦)، وهما الفيلمان اللذان يستخدمان تناقل الصور البصرية وعلاقاتها في أشكالها وليفاعاتها، كما يستغلان أحيانًا التحريك المكتوب بكلمات لاتصلح معنى، بطريقة تذكرك على نحو ما بطريقة يونسكو في كتابته للحوار في مسرحياته بعد حوالى عقدين من الزمان، وهي الطريقة التي تعتمد على الإيقاع للتغوى الخاص دون أن تكسب الكلمات مضمونًا أو معنى محددًا.

السيريالية:

كان فيلم سلفادور دالي ولوى بونويل «كذب أندلسي» (١٩٢٩) هو أهم الأفلام السيريالية في تلك الفترة، والذي يتكون من مشاهد ولقطات متخالية، يبدو في توليفها أن هناك نوعًا ما من العلاقة الشطرنجية، لكنها في حقيقتها علاقة ليس لها أي مغزى واقعي. إنك ترى دائمًا في الفيلم رجالًا وامرأة، وتفههم من للتقابل والتعارض بينهما أن هناك في أعماقهما غرائز جنسية متبادلة ومكبوتة، لكن الفيلم يخلق تناقضًا بين هذه الرغبة والتقاليد الاجتماعية، التي ترمز لها أسراب للنمل

الزاحفة وندوب الصليب العميقة على يد الرجل، ورمز الشهد الافتتاحي، الذي يبدو فيه بونويل وكأنه يقطع مقلة عين امرأة بموسى حادة (في لحظة قريبة رهيبة) وحتى المشهد الأخير حيث يتحول الرجل والمرأة على ساحل شاملي سفري غامض، فإن هدف الفيلم الرئيسي هو تحقيق الصدمة والدمشة أو أن «نرى» الأشياء على نحو مختلف، ونجد أن نجد لها بالضرورة تفسيرًا أو معنى

الطبيعية:

وحى الطبيعية التي بحثت عن دراسة نفسية عميقة والعلاقات البشرية، فإنها على يد الطليعيين الفرنسيين استطاعت أن تنفذ إلى مباحث السطح لتكشف عن المشاعر غير العقلانية والمضطربة، مستخدمة في ذلك بعض أدوات السيرياليين لتحصى هذا العالم الذاتي. ففيلم ألبرتو كافالكاني «لا شيء يحدث سوى مرور الزمن» (١٩٢٦) يبدو على السطح كدراسة تسجيلية لأربع وعشرين ساعة من الحياة الباريسية، لكنه يعتمد على الحيل السينمائية لكي يرسم صورة وجدانية لطابع المدينة ومزاجها، مثل استخدام الكادرات الشائبة، أو التعريض المزوج، أو انقسام الشاشة، أو الصبح الخشن. أما فيلم لوى ديولك «الحصى» (١٩٢١) فيصور حول قصة علاقة عاطفية متوترة بين الرغبة والصوت، تحدث في مقهى على شاطئ البحر.

الطليعية والسينما التجارية:

بل إن واحدًا من أشهر مخرجى السينما الفرنسية للتجارية آنذاك، وهو أبيل جانص، استخدم الأساليب السيريالية والطبيعية ليعمق طرقة في السرد السينمائي. ففي فيلمه «إني أنهم» (١٩١٩) والحوالب الدوار (١٩٢٣)

يجمع بين المصنوع الذي يهاجم مختلف أشكال النظم الاجتماعي، مع الشكل الذي يقرب من أعمال الروائي الطبيعي إميل زولا في دراسة الغرائز البشرية. وفي فيلمه المصحى «نابليون» (١٩٢٧) يستخدم الشاشة المركبة من ثلاث شاشات، يمكن أن تعرض صورة بانورامية واحدة شديدة الاتساع، أو تعرض عدة أحداث مختلفة في الوقت نفسه، وهو أسلوب يقترب إلى حد ما من طرف التعبير الميزيالى.

السينما والفن التشكيلي:

لقد بدا أن طموح السينمائيين الفرنسيين آنذاك هو محاكاة المدارس الجديدة في الفنون، والفن التشكيلي على نحو خاص، ولعل فيلم «آدم جان دارك» (١٩٢٨) لكارل تيسودور درابر يكاد يجمع كل تراث الفن التشكيلي منذ أبوقرينة عصر النهضة حتى تجريدية المصمم الحديث، وعلى الرغم من كون المخرج دالمركيا، فإن جهالات الفيلم تعد فرنسية خالصة، قصة كفاح وآلام وموت جان دارك في الفيلم ليست إلا مجرد إطار روائي عام، فالفيلم يكاد يكون بلا حبكة حقيقية، وحتى إنه يصبح في التحليل الأخير تهسيداً لآلام خالصة مجردة، وذلك لا تعذر على أي نوع من التفاصيل ذات الصبغة الدينية أو التاريخية لمحاكاة البطل، بينما نجد تفاصيل عذائها ونفاتها الروحي شديدة الوضوح، باعتبارها كائنات وجدانياً مجرداً. فذاك للبطل (التي قامت بدورها فالكونيتي) لا تدمر في تأثيرها الطاعى على الخطب الحماسية الزبانية، بل تعتمد على ذلك الضوء الروحي المنبعث من أعماق روحها، حتى إن الفيلم يتحول إلى نوع من «القدس» الموسيقي أكثر من كونه قصة درامية، وهو ما يعود إلى استخدام درابر للسينما - مثل إيزنشتاين - على أنها قالب موسيقي ولكنه ليس القالب الموسيقي

الصاحب الإيقاعات المتراكبة والمعارضة على طريقة إيزنشتاين، ولكنه أقرب إلى ألحان الأورغن المتأمل الهادئة.

إن درابر يملأ الشاشة بالوجوه لا بالأحداث، وهي الوجوه التي تظهر وكأنها تقع الضوء والظل المتناثرة على خلفية بيضاء شاحبة، وتنتقل الكاميرا حديثاً بين وجوه القضاة ووجه الفتاة، وفي معظم الأحيان يكون للتكوين بعيداً عن التماثل (السمتريّة)، مما يجعل الشاشة تبدو كوحة تجريدية تتخذ بالأشكال والمخطوط، لكنه يحقق التناقض الدرامي بين القضاة والفتاة على نحو سيمالي خالص، حيث يجعل الرجال لا يترقبون عن الحركة المتوقعة التي تتبعها الكاميرا في حركتها الداعمة، بينما تميل الفتاة إلى السكون ويتم تصويرها دائماً بكاميرا ثابتة. كما أنه يستخدم الضوء ليخلق ما يشبه نسج الترجمة ليزيد من عمق التناقض الدرامي، فسينما تتأمل للكاميرا وجوه القضاة، تخلق الإضاءة المائلة والتلالل الحادة تأكيداً قوياً على التعاضد والتدرب في وجوههم، بينما تتم إضاءة البطل من الخلف، ليبود وجهها كأنه الحليب الصافي في نقائه وطهارته.

وفي نظر عدد من النقاد، يعتبر فيلم «جان دارك» هو الذروة التي بلغها الفيلم الصامت للتعبير البصري الخالص، الذي كان عليه أن يولجبه تصديقاً هائلاً مع ظهور الأفلام الناطقة، بحولها للحملة، أو غناها الصاحب الذي لا يتوقف عن التهدير.

ولكن السينما الفرنسية كانت بعيدة إلى حد كبير عن الوقوع في هذا الفخ الذي وقعت فيه الأفلام الناطقة، فقد كان للسينما الفرنسية تراثها الذي يعتمد من ناحية على التعبير البصري المجرد، ومن

ناحية أخرى على استخدام لوحات الكلمات والحوار التي لا تخلو من البراعة الأدبية «الرشاقة اللفظية». لذلك كانت السينما الفرنسية في مأمن من تلك الصحة التي واجهتها السينما الأمريكية - على سبيل المثال - حين تحولت فجأة إلى الصوت، وهو ما جعل الأفلام الفرنسية خلال العقد الأول من السينما الناطقة تتميز بالإبداع الحقيقي، ويظهر جيل كامل من السينمائيين البارزين، الذين برعوا في مزج الحوار المرحي والشاعري أحياناً، مع التعبير البصري، والتحلل الاجتماعي الواعي، والأشكال الروائية المركبة، والعمق الفلسفي، والمرح والسحر. لقد كان ذلك هو جيل رينيه كلير، وجان رينوار.

رينيه كلير:

بدأ كلير حياته السينمائية بتصميم مشاهد الخدع التي حفلت بها أفلامه البالية الطليعية، لكنه استخدم تلك الخبرة في التحليل السينمائية الرقيقة بعد أن تحول في أفلامه العالم الواقعي لكي يجد في هذا الواقع مكاناً للأحلام والفتاء، وهو ما ميز جميع أفلام كلير، في المرحلة الصامتة أو الناطقة على السواء، في ذلك الجو الذي يجمع بين نشوة الحركة، والحنن الكوميدي الخيالي الذي يقف في منتصف الطريق بين الدعابة العابرة والذروة الجامحة، وتحولات الأشياء التي تبدو متناقضة لكنه يعثر على العناصر المشتركة فيها، فالجائزة تتحول إلى حفل زفاف، والسجن إلى مصنع، والمصنع إلى سجن، وهي التحولات التي لا تنبع فقط من الخيال البصري المبدع، ولكنها تشمل على إحساس اجتماعي نقدي متحرج. لذلك فإن أفضل أفلام كلير للصامتة: «قيمة النحل الإيطالية» (١٩٢٧) بالإضافة إلى فيلميه الناطقين المهمين: «المليون» (١٩٣٠) و«الحورية لند» (١٩٣١) هي تلك الأفلام التي تستخدم

الخيال البصري لكي تتطلق إلى الهجوم اللاذع على التحقيلويد والأعصراف الاجتماعية وعلى المال الذي يحول البشر وكل الكائنات الحية إلى أشياء للاحتلاك.

لكن رينيه كايير كشف منذ فيلمه الصامت «باريس التي تنام» أو «الشعاع المجلون» (١٩٢٣) عن البذور التي سوف تنمو وتزهر في كل أفلامه التالية. فالفيلم يدور حول عالم مجنون يدبح في اختراع شعاع يصيب من يتعرض له بالدم والشلل المفاجئ عن الحركة، وبالفعل فإن الرجل يحول باريس إلى مدينة نائمة، ولا ينجو منه إلا القليل من الناس الذين كان وجودهم فوق قمة برج إيفل سبباً في النجاة من التعرض للإشعاع. وهنا يبدو افنتان كايير بالحركة والسحر البصري، عندما يجعل الناس يتوقفون عن الحركة في وسط حياتهم اليومية: الشلل الذي يتجمد بعد أن سرق محفظة الضحية الذي يقف بدوره مثقولا عن الحركة، أو الزوجة الخائنة التي تتجمد بين يدي عشيقها وهو مايسكس نقداً اجتماعياً لاذعاً، ويتزايد حدة عندما يخطط الناجون لسرقة البنوك خلال غياب باريس عن الروى، لكنهم يكشفون أنه لا قيمة لمال في مجتمع نائم لا يبيع أو يشتري شيئاً! لكن الأكثر دلالة على أنه عندما نامت باريس استطاع الناجون أن يعيشوا معاً؛ العسكري والرماسي، ووجوه المجتمع الرأسمالي مع الاشتراكي الثوري، لكن بعد أن يعيد العالم المجلون باريس إلى حياتها الطبيعية مرة أخرى، فإن هؤلاء يعمدون بدورهم إلى أداء أدوارهم الاجتماعية التقليدية المتصاعدة.

أما فيلمه الثاني «استراحة» (١٩٢٤) فقد كان أكثر ميلاً إلى النزعة الدائليّة، بحولاته البصرية التجريدية، لكن كايير يتحول في النصف الثاني من الفيلم إلى الحس الكوميدي الجامح، حيث يتوقف عند جنازة يضع فيها رجال المجتمع

ونساؤه أحد الرجال المرموقين، لكننا نجدهم يلبسون جميعاً أردية بيضاء، ويلقون بحبات الأرز فوق الجثمان كما لو كانوا في حفل زفاف، وتهب رياح عاصفة تطير لها فساتين للنساء فتكتف عن سيقانهم، بل إن النسل يجري فيطارده الممزون، وفي النهاية يخرج الرجل الميت من نعشه لكي يحول الممزون إلى أطراف غير مرئية.

ومع السينما اللاطقة، أصناف كايير إلى جميعه ذلك السحر الذي يمكنه - مع استخدام الموسيقى - أن يجعل الحياة أقرب إلى الحلم الخيالي الرافض، حتى إن الحاجز الشفاف بين الواقع والوهم في أفلامه يمكن عبوره، وهو ما يبدو في فيلم «المسجون»، الذي يدور حول الموضوعين الأثيريين لدى كايير: للمال، والمطاردة. إن فناناً فرنسياً فقيراً يكتف فجأة أنه فاز بمليون فرنك في الوانصيب، لكن للذاكرة تكون في جيب محفله الذي سرقه منه أحد اللصوص، لذلك فإن الرجل وظل يطارد محفله في أنحاء مختلفة من باريس، ويتهى الفيلم في سخرية لاذعة عندما يجمع كل من اشترك في المطاردة في دائرة إيرقصوا معاً، لكن بعد أن يكون صراعهم حول المحفلة في مشهد من الفيلم قد تحول إلى مباراة كرة قدم، صاخبة بالحركة والصياح وإطلاق الصفارات، فقد تحول الصراع على يد كايير إلى لعبة!

وفي أمد مشاهد الفيلم يضع كايير للحقيقة والخيال جنباً إلى جنب، حيث يذهب للبلبل بحثاً عن محفله في دار الأوبرا، وهناك نرى على المسرح السني والمخفية البديين لقيان بسلور أغنية الحوار العاطفي المتفصل، لكن في «الكواليس» يوجد عاشقان حقيقيان يتبادلان الحب. وفي نهاية المشهد تسقط أوراق للخريف الصناعية فوق الجميع، فيكشف مغنيا الأوبرا عن شخصيتيهما

ليستقبلا تحية الجماهير، بينما يذوب العاشقان في وحيتهما ونشوتهما. إنك لا تستطيع إلا أن تتساءل أيهما أكثر صدقاً الحب المسرحي في العرض الأوبرالي، أم الحب الحقيقي في الكواليس، لكنك لاكتسي أيضاً أن هذا الحب لحقيقي ليس إلا وهماً سينمائياً صنعه لك كايير، وهكذا تتدخل عوالم الوهم والحقيقة.

وبالطبع فإن «الحرية لنا» هو أهم أفلام كايير في تلك المرحلة - إن لم يكن أهمها على الإطلاق - وهو الفيلم الذي يجمع بين الكوميديا والحركة في مزيج شفاف. إن سجينين سديقتين ينجحان في الهرب من السجن، ليستخدما الأول ماسرقة من مال في إنشاء مصنع لإنتاج الأسطوانات، بينما لايجد الثاني أية فرصة إلا للعمل في هذا المصنع. وفي النهاية يكشف رجل الأعمال الناجح أن نجاحه في اكتساب الاحترام الاجتماعي يعتمد على الكذب والخداع، وعلى تكريس حياته كلها من أجل المال والآلات، وأن حياته تلك لا تختلف كثيراً عن حياة السجن. لذلك فإن كلا من رجل الأعمال أو السجين لا يتمتعان بالحرية الحقيقية، وينتهي الفيلم بصاحب المصنع وصديقه العامل وقد أدراا ظهريهما لكل شيء، ومضيا في الطريق كصعلوكين نحرنا من كل القيود والتقاليد.

وفي الحقيقة إن المجتمع والحرية كانا بالنسبة لكايير نقيضين لا يمكن اجتماعهما، ونجاح كايير هو في قدرته على ترجمة هذا المفهوم السياسي «الفرغوسي» إلى صورة سينمائية، فراح من للسجينين بدني طويل، والآخر نحيل قصير، وكانهما يتحميان إلى عالم الكوميديا للصامعة، كما أن النهاية التي يختارانها - الصلصلة - تعود بهما إلى صعلوك شابين وكل صعلوك الكوميديا الآخرين. ومن الطريف أن شابان بدوره سوف يستعير من كايير مشهد خط

الجميع الآتى فى فيلمه «العصور الحديثة» (١٩٣٦)، عندما يسهو العامل المسكين للحظة ويورث خط الإنتاج بعيداً عنه، فيسرع الرجل إليه ليحكم ربط الصواميل التي فاكته، فيجمله (الصير) إلى عالم رهيب من التروس المتشابكة.

لكن كايير يلجح أيضاً فى خلق للتماثل البصرى بين السجون والمصنع، فخطوط جميع العمل، والطعام، والملابس ذات الأرقام، والحراس، جميعها تتشابه فى العالمين. كما تصبح موسيقى أغنية «التيجرات» التي تشبه ألحان الماريش «مرفقة» تتكرر دائماً للربط بين المشاهد، ولكنها تذكرك بأن عذابها للحرية لاعلاقة له بأى حرية، إذ إنك تسمع الأغنية فى البداية يغنيها السجناء فى فتور بلا روح حقيقية، ثم تسمعها وهى تخرج ناعمة من فم فنان جميلة لكن عندما تعود الكاميرا إلى الوراء تكشف أنها تقوم بتسجيل أسطوانة فى المصنع، بل إن اختيار مصنع الأسطوانات ليكون معادلاً للسجون يعكس قدرة كايير على السخرية الذكية، فهو الذى يحول الموسيقى إلى بضاعة، ويسجن الإبداع الفنى فى الآلات والأشياء للجائنة، حتى الموسيقى، وأغنية «الحرية»، تفقد حريتها فى الفيلم.

كما تصل السخرية إلى ذروتها فى المشهد الذى تتجمع فيه صفوف للمجتمع للاحتفال برجل الأعمال، للصابن السابق، فوسط الاحتفال الجاد تهب رياح مفاجئة - كأنها رياح الحرية الحقيقية - لتغطي بصوتها على كلمات المدح الجوفاء، وتطاول القبعات العالية وتزيل الذرات الرسمية السوداء (رمز التقاليد الاجتماعية السائدة)، وتبث لوراء المال فى كل مكان من المصنع، ليفتقد الجميع احترامهم للمصنع، ويجرون ليطاردوا القبعات الطائرة، ويجمعوا المال المتطاير. وربما بدت النهاية التي تصور للصديقين

وقد تحولوا إلى صطوكين، والعمال وقد جلسوا لصيد الأسماك على شاطئ النهر، تاركين المصنع ودير نفسه بنفسه - قد تبدو هذه النهاية أقرب إلى الحلم شديد المثالية (الذى يتكرر على نحو ما بأفلام شابان مثل «الشارع الهادى» أو «البحث للجنون عن الذهب») لكنها المثالية التي تجسدها هول أزمة للحرية فى المجتمعات الرأسمالية كما يراها كايير.

بعد سنوات الحرب التي قضاهما كايير فى هيووليود، حيث أخرج فيلمه «الفانتازى» «أنا تزوجت ساحرة» (١٩٤٤)، وواحد من أفضل أفلام الفوضى والتشويق الكوميديا التي تصل إلى براعة هيتشكوك، ثم لم يعد هناك أحد (١٩٤٤)، عاد كايير إلى فرنسا، لتصبح سخرية أكثر نعمة، ورفاته السينمائية أكثر رزانة، ويفقد بعضاً من روحه المتمردة القديمة، التي كانت مثل الرياح العاصفة فى «الحرية لنا»، فلم يكن هناك شيء قادراً على الوقوف فى طريقها.

جان رينوار:

قدر كبير من التشابه تستطيع أن تراه بين جان رينوار ورينيه كايير، فكل منهما بدأ فى العشرينيات، ووصل ذروته للفنية فى الثلاثينيات، وتمتع بحس اجتماعى لاذع، لكن بينهما اختلاف قوى يبعث من أن سخرية رينوار كانت أكثر مرارة وحرية، بينما مالت سخرية كايير إلى الذروة والجموح، وإذا كان رينيه قد وجه انتقاده إلى المؤسسات الاجتماعية القائمة التي تقمع روح الإنسان، فإن رينوار قد رأى أن تلك المؤسسات الجوفاء ذلها هي من صنع البشر الذين يجب عليهم أن يتغذروا أيضاً. لذلك فإن رينوار لم يجعل إلى التيسيرية التي ميزت أعمال كايير، فى الاختيار الحتمى بين تقاليد الطبيعة وتمتدق المدينة، فالمدنية - بلا غابات أو حقول - يمكن أن تكون هى «الطبيعة» الخاصة بإنسان القرن العشرين.

كان رينوار - مثل أبيه الفنان الانطباعى المشهور - يميل إلى الإحساس بالمتنوع والظلال واللون، ولم يكن يجد حراً خاصاً فى الكوميديا الحركية مثلما كان يفعل كايير، لذلك فإن الفيلم الناطق لم يمثل بالنسبة له تحدياً، وإنما كان فرصة أكبر للتأصل الهادى.

ومثل أفلامه الأولى الصامتة، مثل «بائعة الكبريت الصغيرة» (١٩٢٨)، بدأ أن أسلوبه الانطباعى يمكن أن يحول الواقع على الشاشة إلى الطابع السيريالى القاتم، فى ذلك التناقض والتضاد بين الضوء والظل، والأبيض والأسود، بل إن استخدامه للحل السينمائية لم يكن على طريقة كايير لإضفاء الحيوية على الفيلم، وإنما لإتاحة الفرصة لتقدير أكبر من التأصل الهادى للفيلم والواقع الإنسانيين. وهناك أيضاً مشهد المطاردة الذى يرح كايير فى جيله يفيض بالمرح للصابن، لكن رينوار يستخدمه ليوضى جواً كابوسياً يؤكد على الأزمة الوجودية للإنسان فى المجتمع القاسى، وهى الأزمة التي تنتهى عادة بالموت، مثلما انتهت «بائعة الكبريت الصغيرة» مدفونة تحت جلد الجبل، ليس هناك ما يبدى أنها موجودة فى هذا العالم إلا بقايا بعض علب الشكبات المتناثرة فسوق اللوح البيضاء ولقد أصبحت أفلام رينوار التالية أكثر واقعية، لكنها ظلت محتفظة بهذا الطابع التأسيرى للتأصل، وطغيان الإحساس بالمعيب والموت، الذى يبدو كأنه يحوم دائماً فوق ما يبدو على الصلح مشيراً للبهجة والمرح، بل إن الفيلم الكوميدي «جريمة السيد لانج» (١٩٣٦) ينتهى بجريمة الاغتيال التي تنهى ببداية النهاية للمجتمع مثالي كان يعيش فى سعادة. ففى الفيلم تحولت دار نشر الكتب إلى مجتمع شيوخ، ينتج أفلام الريسرن حول شخصية الكناوى أريزينا جيم (الذى اقتبسها رينوار ٩٢ - عن أفلام

الأمريكي ويليام هارت المشهورة آنذاك في فرنسا). إن السيد لانج مدير الشركة وهو يشير في اليوتوبيا التي أقامها بمدح أبوية عطوف على الصامتين، الذين يصنعون الأفلام ويتقنسون أرباحها في رضا، لكن الرأسمالي مالك دار النشر القديمة يعود لكي يمسك بزمام أمور شركة الأفلام الناجحة، مما يدفع السيد لانج إلى إطلاق الرصاص عليه، ويصبح هارتاً من المعدالة، ليصبح مستقبل المجتمع المثالي الذي أقامه في مهب الريح، وكان ريتوار يقدم الرد على السؤال الذي طرحه كثير في فيلمه «الحرية لنا»، فما يهدد الوجود الإنساني ليس هو «المجتمع»، وإنما يأتي التهديد الحقيقي من الذين يقفون في وجه إقامة مجتمع عادل.

لقد كانت أفلام ريتوار خلال الثلاثينيات تلقى متوجهاً قوياً بارباً على المجتمعات والمؤسسات الأوروبية القائمة التي توشك أن تتداعى، وحيث كان ريتوار يرى الاستقرار القديمة تفرق وهي لا تزال تعلق بأفكار تقاليدها المستنزفة المصطنعة، بينما طبقة العمال المتصاعدة توشك أن تقع في أخطاء السادة القدامى نفسها وحياتهم الفارغة من المعنى. وفي الحقيقة إن جانباً كبيراً من براعة ريتوار قد تجلى في اشتراكه الدائم في كتابة سيناريوهات أفلامه ذات البناء المحكم، بتقابل أحداثها وشخصياتها وزدود أفكارها وتفصيل ملامحها، وهكذا اجتمعت لديه للزعمان البصري والأدبية في مزيج واحد، فلم يكن للتعقيد الروائي عائناً أمام ريتوار، الذي ظل ينظر إلى العالم بعين فنان يبحث عن لمعنى فيما يراه، وهو مابداً واضحاً في فيلمه الكوميدي «إنقاذ بودو من الفرق» (١٩٣٧) الذي يمارض فيه بين البطل الصلحوك، الملتصق للبطيخة، والشيخ المجتمع للبرجوازي بتقاليد الصارمة، أو في فيلمه المأساوي «تروبي» (١٩٣٤) حيث

للعراض بين عاطفة الحب المتوهج والتقاليد الاجتماعية مثل القانون والزواج التي تروض وتكبح هذه العواطف الجامحة، وفيلمه المأخوذ عن جوركي «الخصيض» (١٩٣٦) الذي يتأمل فيه التكتلات البشرية المتضاربة في قاع المجتمع. كانت هذه الأفلام جميعاً هي الطريق الذي أفضى ريتوار إلى صنع أفلامه المبغفرة، مثل «الوهم الكبير» (١٩٣٧)، حيث يصبح معسكر اعتقال الأسرى في الحرب العالمية الأولى نموذجاً للمجتمع الأوروبي بطبقاته الهابطة والصاعدة، والروس والإنجليز، كما يجمع أساتذة الجامعة والمثقفين والعمال ورجال المصارف، أو بين طبقات للتبلاء والبرجوازيين والعمال.

على قمة هذا المجتمع يجلس قائد للمعسكر الألماني. والضابط الفرنسي الكبير الأسير، وعلى الرغم من كل منهما يقف في الحرب في جانب مختلف، فإنهما في الوقت ذاته يكتشفان أنهما يملكان طبقة واحدة، فكل منهما يلبس الملابس نفسها ويتحدث ويأكل بالطريقة ذاتها. وهكذا فإنهما يبدوان كما لو كانا بلعبان «لحمة، الأسر والأسير». وفي للنهاية يكن على الضابط الفرنسي أن يرضى بالأسر، ويضحي بحريته لكي يهرب سجينان آخران، العامل البسيط الفقير، ورجل المصارف شديد الثراء، وكأنهما رمز التوتر والصراع الذي عاشت فيه أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى.

لكن عبقريته «الوهم الكبير» في أنه يلقي بظلاله من الشك حول كثير من الأوهام التي يعيش فيها المجتمع يارائته، مثل الانقسامات الطبقة التي تفرق بين الناس رغم المسير المشترك لهم جميعاً، أو مثل الأوهام التي يقع فيها البسطاء، حين يقودهم الناسة في حروب زائفة إلى أنون المعركة باسم الوطنية، أو الوهم الذي

أشعل للحرب الأولى على أنها «الحرب التي سوف تضع نهاية لكل الحروب»، لكنها كانت في الحقيقة الحرب التي انتحرت فيها الأرستقراطية الأوروبية السائدة. وهذا الشك في الأوهام – التي تحولت إلى حقائق راسخة – يمكنك أن تلمسه على نحو بصرى في الانتقال من لقطة قريبة لجرامفون في معسكر اعتقال فرنسي، إلى لقطة مماثلة في معسكر ألماني، لتفرك التشابه بينهما، أو عندما يهرب الأسيران أيمضيا في جبال الجلود قارسة البرودة، ويكون عليهما أن يقطعوا الرحلة القاسية للحرب إلى الحدود السويسرية، وبالطبع فإن الجلود المتساقط هو التحبير البصري عن تلك القصة التي يعانين منها، لكن ريتوار يستخدم على نحو شديد السخري والذكاء عندما تضع تحت ركابه معالم الحدود بين الدول، فلا تعرف أين ينتهي الجلود الألماني ليجداً الجلود السويسري!

في فيلمه التالي «قواعد اللعبة» (١٩٣٩) تصبح تلك السخري السريرة هي محور الدراما كلها، عندما تحلى اهتمامها لرسم القيم الميتة في مجتمع ميت أومجموعتين ميتتين على وجه التحديد – مجتمع السادة الأغنياء، ومجتمع الخدم المتكئين الطفيليين الذين يقتلون سادتهم، فكلهما يصل إلى الشكل على المصنوع، ويطي من شأن التهذيب المتفعل بدلا من التعبير الصادق عن الأحاسيس الإنسانية، لذلك فإن النتيجة الحتمية لمثل هذه المجتمعات هي الموت، لكن الناس هنا أيضاً – كما في «الوهم الكبير» – تزام كيشر حقيقيين، لانتسخر منهم أو تتعالى عليهم لأنهم متحابا بقدر ما هم جناة. وهذا أيضاً يميل ريتوار إلى إقامة التناقضات في البناء المعقد الذي يوازي بين فئتي حب متقابلتين.

تدور قصة الحب الأولى بين أرستقراطيين: طوار شاب وامرأة

لكن جان أفيجيو الشاب - الذى صنع فى حياته الخاطفة فيلمين قسريين وفيلمًا متوسط الطول وفيلمًا طويلًا - لم يقع فى هذه النزعة المسرحية أبدًا، وليست هناك غريبة فى ذلك، فسد كانت الفكرة الصحورية فى حياة وأفلام فيجوى للبحث عن الحرية فى مجتمع يقيم الإنسان. فى فيلمه «صفر فى السور»، (١٩٣٣) يؤكد على التناقض بين انطلاق وحبويه الصبا، وقيود المدارس التى تشبه السجن، مما يؤدى بالفتيان فى يوم للخروج إلى التمرد على المدرسين، ويخضعون علم فرنسا لبرقصوا علماء

يحمل شارة الضمير والجمجمة، ويقفون شامخين فى مواجهة السماء. إن تلك الحرية التى يبحث عنها فيجوى على مستوى المضمون تذهب أيضًا على مستوى الشكل، فهو يتعدى عن اعتبار المكان السينمائي مسرحًا أو واقعًا حيًا ذا ثلاثة أبعاد، ولكنه مساحة تستطيع فيها شخصياته من خلال الأضواء والظلال - أن تهرب عن أحاسيسها وعواطفها، ومعظم كادرات الفيلم والتكوين فيها يقرران كثيرًا من الفن التشكيلي، حتى إنها قد تدل أحيانًا إلى المبالغة، فالمدرسون (أو السجانون) بوجوههم المكنزة وأجسادهم البديهة يظهرين على الشاشة كأنهم وحوش حقيقية، تزعج فى الأركان وتسرق حلى التلاميذ، كما أن مدير المدرسة يبدو قزمًا مذنب للعبة يحمل رأسًا صغيرًا مثل عقلة. لم يكن غريبًا أن صنع السلطات الفرنسية عام ١٩٣٣ عرض الفيلم بسبب هذه المكنزة العادة من المجتمع والدعوة للتمرد عليه - ولم تسمح بمرحه إلا عام ١٩٤٥، بعد وفاة فيجوى بأحد عشر عامًا.

فى فيلمه الثانى «أتلانتا» (١٩٣٤) يصبح المكان هو محور اللعبة، فالبطل والبطلة الملتزجان حديثًا يعيشان على قارب صغير يكسب منه الشاب عيشه،

الآلية بينما يبدؤ البشر الذين صنعت من أجلهم هذه القواعد، ولكن أيضًا - وتلك عبقرية رينوار البعيدة عن التبسيط الساذج - لا يستطيع أن تكفه هذا الزوج الأرستقراطى كإتسان، لأنه يحاول على أية حال ألا يؤذى أحدًا، كما أنك لا تتعدى ضامًا مع الماشق الشاب، لأنه بشكل ما قريب من الأنانية والسذاجة، كذلك تشعر بالشفقة تجاههم جميعًا لأنهم مضطرون لأن يعيشوا فى القرن العشرين - بطاراته وسياراته وبرجوازيته وقوات النازى التى تقف على الحدود - بتقاليد وأسلوب القرن الثامن عشر.

إن جذور الشر فى أفلام رينوار لا تتبع من رؤية فوضوية تدعو إلى تدمير المؤسسات على طريقة رينيه كاير، وإنما تتبع فى جانب منهما الشخصية الإنسانية، وفى جانب آخر من التقاليد الاجتماعية، وفى جانب ثالث من الطبيعة ذاتها، وربما أيضًا من التاريخ الذى فرض على الإنسان مشكلات هى أكبر من أن يواجهها، وكان رينوار بذلك للجو للقاتل الذى لم يغادر حتى أفلامه للكوميدية بوطفان شبح الموت وحدث جرائم القتل العنصرية أو المذبحة، كان يتنبأ بنشوب الحرب العالمية الثانية.

أفيجيو، وكارنيه، وآخرون:

لم تكن السينما الفرنسية - مع حلول عصر الصوت - بعيدة كل البعد عن الترويح بشكل ما فى أسرار الحوار وتعويل الفيلم إلى مسرحية مصورة مطبوعة، (لقد كان هذا العصر هو عصر كتاب السيناريو بلا منازع)، لكنها أيضًا لم تبق حبيسة جدران الاستوديو كما قطعت السينما الأمريكية. وقد كان نجاح كتب السيناريو والمخرج الفرنسي مارسيل بانويل - اللذان صوت فى عالم السينما التجارية - يعتمد على اللعبة المسرحية والحوار الكثيف، ولكنه كان يمتثل لأفلامه فى الهواء الطلق.

ملتزجة، لكليهما - رغم أن قواعد اللعبة الاجتماعية لا تمنع ذلك - لا يتقربان الخيانة فى الغفاه أبدًا، بينما يتقربها الخادم الشاب مع للخدمة الملتزجة دون إحساس بالإثم، ومع ذلك فإن مجتمع السادة تديب الفنى الشاب بسبب رومانتيكية، بينما يبدؤ الخدم للخدمة الشاب لخيائنه المعلقة بوفى الحقيقة لن هذين السوفيين المتعاضدين بعمكان رؤية واحدة، جوهرها هو التمسك بالمظهر دون الجوهر.

وتتقاطع القصصان عندما يطلق زوج للخدمة للغير النار على الطيار الشاب، معتقدًا أنه العاشق الخائن، ويموت الشاب لكن اللعبة تمنى فى طريقها، فعندما يلحق زوج السيدة الأرستقراطية غريمه فى وقار زائف، ينظر المجتمع إلى ذلك على أنها إيماءة تستكمل مظاهر الدبل، رغم أن الحقيقة يعلمها الجميع.

وفى قواعد اللعبة، يجد رينوار - كما هو دائمًا - المشاهد الذى تجسد بتعبير بصرى بليغ نظرتة التقاليدية السريعة لتقليدية المجتمع وفقدانه لجرور الإنسانية، مثل مشهد اصطواد الأرنب المخبئة ودفعها إلى أبدي الصيادين بهز الشجيرات هزًا خفيفًا، ولعدة خمس دقائق متصلة، ترى رقصة الحيوانات للسيدة وهى تلعب دورها فى اللعبة، بالهروب من مكان إلى مكان حتى تلتقى مصرعها، والفيلم كله فى حقيقته، فى مستوياته المختلفة، ليس إلا رقصة الموت.

كما نجد تعبيرًا بصريًا آخر فى اهتمام الزوج الأرستقراطى بجمع النمل الآلية المختلفة، وكأنه يحول الكائنات للعبة إلى كائنات فاقدة للحياة، ويحول الجسد إلى آلة، وهو يجمع للعب كما يجمع للفر، مثل زوجته وعشيقته، وكأنه يجمع مجتمعه الذى يقدر القواعد الاجتماعية

لكن للمرأة الشابة تشعر أنها محاصرة في هذا المكان الضيق وتشتاق إلى أن تعيش على الشاطئ بحثاً عن الحرية، إلا أنها تكشف أخيراً أن الشاطئ لا يحقق لها هذا الحلم. لذلك فإن فيجور يصور المكان في القارب - رغم ضيقه وازدحامه بالأشياء - على أنه أكثر ثراء من الناحية الجذائية والروحية إذا ما قارنته بالعمق الخاوي الذي يلف الشاطئ الواسع، كما أن القارب الذي يسبح بنعومة على الماء، بين الضباب وأشعة الشمس، وشبه على نحو ما «الوتوبيا» التي أراد بالطلبة المتمردون أن يحققوها في «صغر في السلوك»، حيث يعيش الزوجان في هذا القارب الصغير حياتهما البهيجة المفقودة بالمقارنة مع الجو القائم للقفوس الاجتماعية التي يغرق فيها الناس في حياة الشاطئ.

أما أفلام جاك فوديه، ومايوسل كارنيه، فيتود - مثل أفلام رينوار - أكثر اقترباً من الرواية منها إلى المسرح، وقد تأكدت موهبتهما بقتربهما على الاشتراك في كتابة سيناريوهات أفلامهما، ممثلاً فعل فوديه مع كاتب السيناريو شارل سبال (الذي كتب «الهرم الكبير، رينوار» في أفلامه «اللمبة الكبرى» (١٩٣٤) و«الكرفال في الفلاندرز» (١٩٣٥). لكن تأثير الروائي والشاعر جاك بريفيور كان أكثر صفاءً على أفلام كارنيه، فسادت هذه الأفلام - حتى الكوميدي - لها - مثل «لهو المسألة» أو «غريب، غريب» (١٩٣٧) نزعة بريفيور نحو هزاج القدر والموت، وحيث يموت الناس لا لسبب إلا لأن كل البشر يموتون، وحيث يقع الإنسان في مخ العلاقات المتشابكة التي تفيد إزدهام فلا يجدون مهرباً أو تحفياً لرغباتهم وأحلامهم، أو يحصلون على مالا يريدون ولا يحصلون على ما يريدون، وحيث يلف للفوضى والضباب والفوضى كل شيء ليشرع

المستخرج بخطر الموت المخفى في كل زاوية من هذا العالم الفارغ من السطح. ومثل معظم الأفلام الفرنسية في الثلاثينيات، التي دارت حول البحث عن الحرية، فإن أفلام كارنيه - بريفيور أكتت على أن حدود الحرية وقيودها تكن في طبيعة الإنسان ذاته، للمحكوم عليه في النهاية دائماً بالموت، والذي يعيش في عالم عيلى خالٍ من العقل. إن هذا الفراء الوجودي في الأفلام والروايات التي كتبها بريفيور هي الأب الشرعي لأعمال كامو وبكييت فيما بعد، لكن الشخصيات فيها لا تعيش فقط «في انتظار جودو» (والحب عندما هو «جودو» - السندلر)، لكنها لا تثنى «جودو» أبداً، إما لأنها غير جدرة بانتظاره أو لقلقه، أو أنه ليس هناك في هذا العالم أي «جودو»، لكن أفلام كارنيه تخر من إحساس رينوار بالفارقة والتوتر بين الجدية والدعابة. وتبدو كما لو كانت تقوم في عالم من الخواء والحزن والتشاؤم اليائس.

في فيلم كارنيه - مرفأ للظلال، (١٩٣٨) نرى بحاراً شاباً هارباً من شيء مهول، لكنه يقع دائماً في شبكة من اللصوص والقتلة والمتمردين على المجتمع، بسبب قصة الحب الملتبسة التي تربط بينه وبين المرأة الجميلة التي لا يرضى عنها بديلاً. ومن اللصقات التي تتكرر بين الحين والآخر، لفتات كلب صغير يعتقب البطل في كل مكان وفأماً له لإتقانه حياته في بداية الفيلم، وكأنه مرتبط به بخيوط غير مرئية كتلك التي تربط البطل بالمرأة. إن البطل يتوقف عن محاولات للهرب ليحمي امرأته، فيبقى مصرعه فجأة بطلقات الرصاص في نهاية الفيلم، وكأن القدر يعاقبه على ارتباطه العميق بالبشر. والفيلم كله تنفخه للظلال وغيوم الضباب والسم والشرور والسعادة. وكأن ذلك اللون الرمادي بدرجاته المختلفة هو التعبير البصري

الدقيق عن الحصار الذي يعيشه البطل، للحصار الذي تفرضه الحياة على من يبحثون عن الحب والتواصل الإنساني.

لكن ذروة أعمال كارنيه - بريفيور هي فيلم «أطفال الفرنوس» (٤٣ - ١٩٤٥)، الذي يشبه روايات ديستوفسكي أو تولستوي أو ديكنز في السلسلة المعقدة للأحداث المتشابكة المتقاطعة، التي تحدث لشخصيات مركبة عبر فترة طويلة من الزمن. فهناك أربع شخصيات رئيسية: ممثلان، وممثلة، وراص قاتل، وهم جميعاً لا يعرفون ما يريدون، لكنهم يبحثون في النهاية أن النجاة لا يلقى شيئاً حقيقياً. لكن الفيلم يصنع تقابلاً بين الشخصية الفنية التي يقوم بها كل من الممثلين في أدوارهما المسرحية داخل الفيلم، فأحدهما يتحدم على إلقاء الحوار، بينما الآخر ممثل للباتونمايم، وهذا التقابل لا يتم فقط بمجرد تجسيدهما شخصيتين من عالم المسرح الفرنسي في القرن التاسع عشر: «أركان، وبيرو، وإنا هما رمزان لظلمين متناقضين، بين الحياة المصطنعة المفاضة التي تحقق النجاة بالزيف في مسرحيات متواضعة بوسط الناس العاديين السطحين، وبين الحياة الحقيقية المصققة الملوقة بالأحاسيس والانفعالات التي لا تبتدئ نجاحها إلا في أوساط الباحثين عن الفن الحقيقي. وكذلك فإن المرأة التي يحبها ممثل الباتونمايم حباً حقيقياً، تصبح عشيقه لممثل الإلقاء، لأن المرأة ترى أن الحب ليس إلا زهرة بائنة تضم عبورها الفواح، كذلك تلقى بها عندما تذبذب وتدنى. لذلك فإنها عندما تعرض جسدها في الأحداث اللاحقة على ممثل الباتونمايم، يرفض لأنه لا يراها جسماً جميلاً، إنما روحاً خالصة من الجمال المطلق، ولن نترك هي عمق مشاعره إلا بعد سنوات، عندما تشر لها تعيش حياة خالية من المواقف أو الألم بهذه العواطف وهذا الألم هما

مايجعلان من ممثل البانتومام فناناً مبدعاً، وعندها أيضاً يدرك الرجل الفنان أنه كان يجب عليه ألا يرفض عرض المرأة، لكنها عندما تعود إليه تجده قد أصبح متقيداً بزوجه لأحبها، ومثل صغير، فكانما التباعد بينهما قدر لا فكاه، ملة أبداً.

أما اللص القاتل فيعيش حياته مثل ممثل الإلقاء يظهر على الجميع في أبهى زينة ليحدثهم في خطب طويلة رنانة عن عقم الحياة وقسوة القدر، وكأنه يجسد خادم الموت الذى يعامل الحياة والأحياء وكأنهم نكات تافهة.

ويستخدم بريفر وكرانيه المسرح، دون أن يتعباً أبداً في مسأرك الألفام المسرحية للعبة، وإنما يستخدمه كتمجيد بصري عن الحياة وثرائها وتناقضها، ومثلما استخدم ماكس أو فريس وريوار بعد عشرة سنوات عالم المسرح أو خيمة للسورك، فهناك دائماً التوازن بين أدوار الممثلين على المسرح وحياتهما بعيداً عنه، فإذا كان ممثل الإلقاء يؤدى دور المهرج أو لكان، فإن أركنان يعبر أيضاً عن الممثل، فكلامها لمحب ومرح يرسم على وجهه الانتماء، أما ممثل البانتومام فيأخذ دور بىرو المجنون، المزين طبعه، الرقيق وسيمه الحظ، وضاماً كما يحدث في الحياة، فإن بىرو في الحبكة المسرحية يفقد سيدة القهر - المرأة - بينما يكسبها أركنان. وهكذا فإن المسرح حياة، والحياة مسرح.

بل إن في اسم الفيلم نفسه نوع من السجاء، فكلمة «الفردوس» - والتي تسمى في الحياة عالماً ميتافيزيقياً سامياً - تدعى في عالم المسرح واللغة الخاصة به تلك المقاعد الخائبة في أعلى الصالة، حيث أرخص التذاكر، ومع ذلك فإن شاعليها هم الماشرقون المحققون للمسرح. وهذا تصبح الحياة بكل معاناتها وآلامها

ورغباتها وتناقضاتها هي للفردوس الوحيد الممكن الذى يمكن المتفرجين - في أعلى الشاشة - أن يعيشوه، لكن إذا كانت المسرحيات تنتهى في للعاده نهاية سعيدة، فإن الحياة - في رؤية بريفر للعمية - لا تخرج هذه النهاية للسعادة أبداً، وإنما تقضى دائماً إلى نهاية غائمة مشوشة.

لقد كان «أطفال الفردوس» نوعاً من «الاستراحة»، أو الفاصل بين فصلين، في حقبة استمرت حوالي عشرين عاماً قبل الحرب العالمية الثانية، وسوف تستمر خمسة عشر عاماً بعدها، ولم يكن ممكناً لفيلم «أطفال الفردوس» أن يكتمل ليصبح صالحاً للعرض إلا بعد أن حرر التحرير (من الغزو النازي) الطاقات الإبداعية والإمكانات الإنتاجية. وسوف تظل أفلام أو فراس، وديون، وريوار، وتاتى، طولان الخمسة عشر عاماً التالية، تضع نصب عينيها ذلك التراث الأدبي سيناريوهات أفلام ما قبل الحرب، وحتى عام ١٩٥٩ لم تكن السينما الفرنسية تستطيع أن تنشق طريقاً جديداً.

كلاسيكية ما بعد الحرب :

على عكس السينما الإيطالية في فترة ما بعد الحرب الثانية، التي بدت أكثر اهتماماً بالواقع وموضوعاته العميقة، بينما وضعت الأسلوب في مكان الأداة التي يجب ألا يلتفت للمخرج لوجودها، فإن السينما الفرنسية في الفترة تلتها أولت كل الاهتمام للأسلوب الذى تستطيع به أن تصور هذا الواقع. وحتى جودار وريفر اللذين وجهاً للنقد الحاد لأسلافهما لهذا الاهتمام بالأسلوب وللزعة الشكلية، كانت أعمالهما في جوهرها دراسات وأعية في الأساليب والأشكال السينمائية لتصوير الواقع. ولم تكن الشكلية غريبة على السينما الفرنسية على أية حال، وهى التى تضرب بجذورها في تراث الطليعية،

أو نزوات كلير ذات اللزعة الموسيقية، أو للزعات الأدبية عند رينوار وكرانيه. بل إن هؤلاء وغيرهم ظلوا يصنعون الأفلام في فترة ما بعد الحرب، أصبح أساليبهم أكثر رسوخاً في جماليات السينما الفرنسية.

فقد عاد كلير إلى فرنسا ليصنع من جديد الأفلام التى تمزج بين الخيال والفاء والسفيرة الاجتماعية في قالب من الترميديا الحركية والديكور المبهج والموسيقى - وإن كانت في رؤيتها أكثر نعمة وأقل حدة من أفلامه الأولى، ومن بين هذه الأفلام «السكوت من ذهب» (١٩٤٧)، «والذى يظهر في حديق إلى الماضى نحو أعمال زيكاً وميليس، وفيلم «الجميلة والظلمات» (١٩٤٩) عن معالجة ساخرة لأسطورة فانتاست، أما رينوار فقد عاد بدوره ليصنع ثلاثية «النهر» (١٩٥١) و«المرجة الذهبية» (١٩٥٣)، و«رقصة للكان كان الفرنسية» (١٩٥٤)، والتي استخدم فيها الألوان للإيهام بمعانٍ رمزية، وتودر جميعها في أماكن أو أزمنة بعيدة عن الواقع الفرنسى في الزمن المعاصر، كما تدرس الصراع داخل النفس البشرية في الاختيار بين الانتماء والاغتراب، وبالتضحية والحب، لكنها على عكس أفلام رينوار الأولى التى كانت تمثل صراعاً حيوياً مستوفاً بين الفن والحياة، وكانت هذه الأفلام الأخيرة تهمد للحياة داخل قالب فنى شديد الأحكام، لكنها لا تسجلها فيه أبداً.

أما أفلام كارييه، فعلى الرغم من أنه أخرج مايزيد على عشرة أفلام تدور جميعها حول أزمة الوجود الإنساني، فإنها لم تصل أبداً إلى مستوى «أطفال الفردوس»، لأنها لم تكن عن سيناريوهات جاك بريفر.

لكن جان كوكودو قدم أفضل أفلامه في تلك الفترة، مثل «الآباء المزعجون»

(١٩٤٨) بنزعه الطبيعية الخافتة، والذي يصور صراعاً محتدماً بين الجنس واللغة والسلطة الأبوية، أو «أورفييه» (١٩٥٠) برمزيته الشاعرية، والذي يصور حيرة الفنان بين الحب والموت، أو «الجميلة والسحق» (١٩٤٦) الذي يمزج بين الواقعية والرمزية في عاطفة الحب الوليد في قلب الجميلة التي تهذب لوحش دميم، لكن له قلب دافئ زاهر بالشاعر الحقيقية. لقد كانت هذه الأعمال في جوهرها من صنع شاعر يهوى السينما (بالمنطق الحقيقي للهواية)، وأراد أن يستخدم الأفلام للتعبير عن نفسه وخيالاته وصوره ورموزه كما استخدم القصاصات والمسرحيات واللوحات التشكيلية وربما جود في أعمال كركتوك ذلك الصراخ الذي يدور في أفلام ريتور بين الحياة والفن، لكن كركتوك الفنان الطليعي بطبعه كان يؤمن - على عكس ريتور - بأن الفن وحده هو الذي يستطيع أن يعبر عن الحياة ويصحبها للفرد، لهذا لم يكن غريباً أن تهدو أفلام كركتوك وكأنها تعبر عن عوالم رمزية مغلقة.

ماكس أو فوولس:

صنع ماكس أو فوولس - الألماني الأصل - أفلاماً عديدة في بلدان مختلفة، لكن شهرته تأتي من أفلامه الثلاثة التي صنعها في فرنسا منذ عام ١٩٥٠ وحتى وفاته عام ١٩٥٥، وهي «الأرجوحة الدوارة» (١٩٥٠) و«السيدة المسجولة» (١٩٥٣) و«لولا موتيه» (١٩٥٥). وربما كانت أفلام أو فوولس تضرب بجذورها في السينما الألمانية - خاصة عند إرسمت لويش وإيريك فون ستروهايم - لكن نزعتها الأدبية واهتمامه بالأسلوب المنعق أتاحت له الاقتراب من عالم السينما الفرنسية. ومعظم أفلامه تدور حول الصراع بين العلاقات الجنسية المستترة والقيود الاجتماعية، وفي قلب هذا الصراع قد تتجامل أفلامه هذه القيود في نوع من

النفاق أو الخداع، أو قد تعلن التمرد عليها بكل ما أوتيت من قدرة على التحدي. ويكاد أسلوب أو فوولس أن يعتمد دائماً على العبثية المكونة من فقرات (أو نثر) متعاقبة، بدلاً من التطور الدرامي المساعد إلى الثورة، لكن هناك عنصر يربط بين هذه الفقرات، مثل لسان (فينا) في «الأرجوحة الدوارة»، وخيمة السيرك في «لولا موتيه»، أو شيء ما (قرب الأذن) في «السيدة المسجولة». إن هذا الارتباط بين العناصر الدرامية، والنزوع إلى البناء المكون من سلسلة متجاورة من الأحداث، يجعل المتفرج في أفلام أو فوولس في مواجهة دائمة مع الصراع الأساسي بين الحرية والقيود الاجتماعية، وعلى ذلك بالمضمون الأخلاقي أو الاجتماعي الذي يرمى إليه فوولس.

ولن عبقرية أو فوولس في «الأرجوحة الدوارة» تكمن في أن الفيلم المأخوذ عن مسرحية استطاع أن يكون وفياً للنزعتين المسرحية والسينمائية في آن واحد، فظل محتفظاً ببلاغة الحوار وأسلوبية الأداء، كما احتفظ بخشبة المسرح التي تدور عليها بعض الأحداث، في الوقت نفسه الذي أضمن على هذه الأحداث الحيوية البصرية والقدرة على الاقتراب من تصوير الحياة. فالكاميرا تظل دائماً في حالة حركة وكأنها تتجول في كل مكان (وليس ذلك غريباً على مخرج يضرب بجذوره في السينما الألمانية)، أو كأنها شخصية وهمية تقوم بالنيابة عن المخرج بسرد ما يريد لنا أن نراه أو لكي تربط في حركتها الدائمة بين الفقرات والأحداث المنفصلة. فالفيلم - مثل المسرحية - المأخوذ عنها - يتكون من عشرة مشاهد كوميدية ساخرة لإغواء جنس، لياخذ الجنس فيها إلا دور المحرك للانعكاسات المتعددة التي تحدث للشخصيات قبل الفعل الجنسي وبعده، والتي تتنقل من الخداع

إلى المواجهة، أو من الأحلام الساخنة إلى الواقع البارد، أو من الاندفاع إلى الإحساس بالذنب. (لذلك يبدو الفيلم دراسة نفسية أصيلة، بالمقارنة مع فيلم روجيه فاندوم «فكرة للعب» (١٩٦٤) المأخوذ عن المسرحية ذاتها، الذي لم يهتم إلا بالفعل الجنسي ذاته). لكن مع تقدم الفقرات، ندرك أن الفيلم يؤكد على أن سلسلة الكتب والخداع لا تنتهي، وإنما تستمر في تصاعد مستمر، كما أنها تشمل كل الطبقات بدءاً من القاهرة في الفقرة الأولى، وإنهاءً بالكوت في نهاية الفيلم، فكل الناس - كل بطرقته - يلعبون اللعبة نفسها دائماً.

ومع أن أو فوولس احتفظ بالسفيرة المسرحية كما هي في النص الأصلي، إلا أنه استخدم وسائل سينمائية بارعة للتعبير عن هذه السفيرة الكاملة، بدءاً من رشاقة الكاميرا وتفاصيل الديكور، ومروراً بالاتصال الدائم إلى شيء ما بعيداً من لحظة اللقاء الجنسي بين العاشقين ليعود إليهما ثانية بعد انتهاء اللقاء، لكن إحدى سماته العبقرية تبرز لنا عندما يحول مشهد لعاشقين إلى الكادر الثابت لتدري الزلوى - الذي يقوم بالتحريك على الشخصيات والحوار معها أحياناً - وهو يمسك بقصاصات من السيلولويد ليقصها بمقص ويخبرنا أنها قد خضعت لرقابته لأنها تتضمن مشهداً خليماً، وبهذا يعيد الفيلم في حركة عكسية إلى العاشقين ليسكتا لقاءهما بدون هذا مشهد السحرف!

في قلب «الأرجوحة الدوارة» حيث تكتمل دائرة الخداع والعشق السخيف، تجد التوتر الأخلاقي الذي يريد أو فوولس توضيحه بين غرائز الإنسان الطبيعية وقيود المجتمع غير الطبيعية لكن دولا مؤتدية - تختار الوقوف إلى جانب غرائزها، بصرف النظر عن أية مخاطر أو عواقب. إنها قصة امرأة شهيرة - أو

سيرة السمعة، طبعاً أروينك لها - نكلمى إلى القرن التاسع عشر، دخلت سلسلة من قصص المشفق، من بينها مرة مع الموسيقى الشهير فرانتز لوست، وأخرى مع أمير بلقارى. لكن حظها الحسن يقودها إلى أن تعمل فى السيرك، حيث تقدم للمتفرجين فى كل ليلة - وكأنها من غرائب السيرك - قصة حياتها مع عشاقها القدامى. إن أولاً تبدو على الصلح كما لو أنها قد هوت من قصة المشق لتصبح عاشقة رخيصة، تقدمت فى العمر فأبغمت الضمير كى تبقى على قيد الحياة، كما تصبح عشيقة لمديرالسيرك الذى يستغلها رغم حبه لها. لكنها فى أعماقها تظل كما أرادت أن تكون دائماً، بل إن إصرارها على أن تكمى للمتفرجين عملاً يظهر المجتمع شأنها ليس إلا تعبيراً عن تصديها للتقاليد، واختيارها لأن تعيش دائماً مخاطرة الحياة التى تجسد فى قفزاتها البهلوانية فى قضاء السيرك والذى تشمل دائماً خطر الموت. وعلى الرغم من أن الفيلم يميل إلى اللزجة الأدبية التى تناقض الأسلوب الرومانتيكى فى الحياة، إلا أن أوفولويس ينجح فى أن يجعل منه حفالاً بصرياً محتشداً بالألوان، التى تنتقل درجاتها لتعبر عن المزاج النفسى للبطلة فى مراحل حياتها المختلفة، كما تبدو البراعة فى استخدام الشاشة العريضة سواء فى اللقطات العامة للحفلة والتفاصيل، لكن الخطوط الرأسية للتدوير تحقق نوعاً من الهارمونية البصرية، أو فى اللقطات القريبة التى يوازن فيها وجه أحد الشخصيات مع عناصر أخرى من داخل المشهد. ويميل أوفولويس فى معظم اللقطات إلى دوران الكاميرا حول الشخصيات، ليصبح ذلك معادلاً لرمز خيمة السيرك، وهو الرمز الذى يفرض نفسه على عالم الفيلم، أو ربما أيضاً للعالم كله.

روبير بريسون:

تبدو للبراعة البصرية عند روبرى فى إطار مختلف تماماً عن أسلوب ماكس أوفولس، فهو لا يميل إلى الاستعراض والبهرجة، لكنه أكثر لفتاً من للتأمل الهادئ للثنائى، وليس غريباً على مثل هذا الصرح أن يصنع حوالى عشرة أفلام فقط خلال خمسة وثلاثين عاماً، كان من أهمها «سيدات غابة بولونيا» (٤٤ - ١٩٤٥) و«يوميات قس فى الأرياف» (١٩٥١) و«هروب رجل» (١٩٥٦) و«الحشال» (١٩٥٩) و«لا تسوت» (١٩٧٤). وتغلب المسحة الروائية على أفلام بريسون، فهو دائماً يستخدم الاختفاء، والظهور للتدريجين وكأنهما نهايات وبدائيات للفصول فى الرواية، كما أنه يفضل استخدام صوت الراوى من ضمير الغالب (مثل «سيدات غابة بولونيا» أو ضمير المتكلم (مثل «يوميات قس ٥٠»).

إن الفكرة المحورية فى أعمال بريسون هى الصراع بين البراءة للروحية للإنسان ونفس العالم. إن للقس الشاب يواجه شروق هذا العالم، التى تجسد فى طبيب عديمى ساخر ينتهى إلى الانتحار، وكونت أوستقراطى يستبدل المال بالإيمان، وزوجة الكونت التى يتزعزع إيمانها عندما تفقد ابنها، وابنة الكونت التى تترط القس فى موت أمها، بينما يبقى الفلاحون غير مهائين بأى شيء. إن البطل قد فشل مع الآخرين باعتباره قساً، لكنه نجح باعتباره إنساناً عندما لم يفقد إيمانه لحظة واحدة حتى أثناء احتضاره مريضاً بالسرطان.

ويستخدم بريسون للتعبير عن هذه الفكرة أسلوباً يكاد يكون شفافاً، لا يلتفت لتجسدها أبداً لكى تملح كل تأملنا للصراعات الإنسانية داخل نفس البطل. وكثيراً ما تتوقف الكاميرا لتتأمل وجوه

الشخصيات، أو عيونها أو أيديها، ليس فقط من أجل تحقيق الإيقاع الهادئ وإنما لكى تتيح لنا أيضاً أن نتأمل تلك التفاصيل الإنسانية.

جاك تاتى:

يحصل جاك تاتى ممثلاً ومخرجاً مكاناً مهماً باعتباره سيد الكوميديا فى السينما الفرنسية، وربما فى السينما العالمية كلها فى فترة ما بعد الحرب. وقد كان مثل بريسون مدققاً فى إخراجه للأفلام، لذلك لم يصنع إلا خمسة أفلام روائية بين عامى ١٩٤٩ و١٩٧٢، كما كان مثل شابلن وكيتون قد أتى من عالم الممالات الموسيقية، لكن هواياته الرياضية قد تركت أثرً على أدائه، لذلك فإن تشبيهه الصامت (البالكومام) للعبة للنس فى أحد الأفلام يجمع بين دقة الرياضى ورشاقة الرقص. لكن تاتى لم يهتم فقط بالأداء الكوميدي الذى يعتمد على الحركة، وإنما أيضاً بالإمكانات السينمائية، فإن نقطة من ألوان التزيت تصبح بشكل غامض فوق سطح الماء لكى تصل للرسم فى اللحظة التى يريدنا تماماً (كما فى «إجازة السيد أولو» - ١٩٥٣)، أو قد يبدو المنزل فى لحظة عامة كأنه وجه إنسان يحرك حفيفه عندما يحركه شخصان فى نافذته (كما فى «الع» - ١٩٥٨).

ويلعب تاتى الشخصية نفسها، السيد أولو، فى كل أفلامه، لبطل وحيد، لا متحم، قد يبدو أبه لكه لا يخلو من السحر، وربما كانت قلة حيلته تعكس إنسانيته الحقيقية فى عالم كحور الحيل لكه لا يعرف معنى، وقد يحاول البطل أن يتكيف مع العالم لكه يفعل دائماً، مثلاً فعل بطل «يوم العطلة» (١٩٤٩)، ساعى البريد الساذج الذى يكشف أن نظام البريد فى أمريكا يعتمد على الآلية والسرعة، فمحاول محاكاته، مما يخلق التحديد من

المشاهد الهزلية التي تؤكد على أن ما يتصوره العالم للمعاصر نوعاً من الأدام الكفء، ليس إلا فرضي لا معنى لها.

كما أن باريس المعاصرة في وقت النهو، (١٩٦٨) تفقد - بسبب ذلك المعاصرة قلتها - روحها الحقيقية التي لم تعد موجودة إلا في كتب العناية السياحية أو الروايات، وهما البطل أولو - الذي يبدو مظلماً متفجعاً على الأحداث لا مشاركاً فيها - يصحب مجموعة من السائحين الأمريكيين ليجعلهم يشاهدون مصداً ونداءاً لوليا تم جمعهما في وحدة واحدة حرصاً على زخلة السائحين، حيث تتبع السفيرة من الأمريكيين الذين جاءوا لمشاهدة باريس، فإذا بهم أمام نسخة أخرى من نيويورك! بل ربما وصل الشك في الحياة للمعاصرة إلى وجودها ذاته، فتجد الناس يتفلقون بسبب شفافية الباب الزجاجي حول. إذا ما كان البواب يفتح باباً حقيقياً لم أنه يقدم بحركات متعقبة إيمائية، كما أن الباب من المرونة بحيث إنه لا يصدر أي صوت حتى لو صفقه الباب بكل قوته!

إندى - جورج كلوزو:

تموز كلوزو ببراهته في أفلام التشويق والميلودراما والرعب أيضاً، على نحو ما تراه في فيلمه «الشيطاني» (١٩٥٥) الذي يصور رجالاً أنه قتلوا، لكنه يعاود للظهور ليخيف زوجته ويرعب المستفرجين. لكن أسلوب كلوزو يبدو أكثر وضوحاً في «ثمان الخوف» (١٩٥٣) الذي يصور رحلة شاحنتين محملتين بالمفرقات في أحراش أمريكا الجنوبية (وهي ذاتها فكرة فيلم «الساحر» (١٩٧٧) لويليام فريديكين)، وهو الفيلم الذي تجسد نهائيه ذلك الص صديق المغيرة والمرارة الذي يريد كلوزو الإحياء به، فهذا هو سائق إحدى الشاحنتين قد انتهى من رحلته للخطرة، وبدأ رحلة العودة وهو

يحمل بالوصول إلى عشيقته، فيفتح المذراع ويستمتع مستمتعاً بقالب شراوس والدانوب الأزرق، ويتصالح معه في نشوة، لكن تسقط الشاحنة فجأة من قمة الطريق الجبلي، لتنتهي تلك الرحلة الخطرة التي تصور بطلها أنه قد وصل إلى بر الأمان، فإذا بالبطل واقت بالمرصاد عند ملحظ الطريق!

ثورة عام ١٩٥٩

(الموجة الجديدة)

في الحقبة التي أعقبت الحرب الثانية، كان هناك جيل من هواة السينما في فرنسا قد أصبح ممحاً على مشاهدة الأفلام، وقد اكتفى هؤلاء في البداية باللقد السينمائي برغم أنهم كانوا يطمون بصناعة الأفلام، التي لم تكن في استطاعتهم ممارستها بسبب صرامة نظام الإنتاج في فرنسا. كما هو في أمريكا أيضاً - الذي لا يقبل الرواديين للجدد إلا بصعوبة بالغة. ولقد بدأ منذ كتاباتهم الأولى أنهم لا يميلون كثيراً إلى الأفلام المصقولة ذات الأسلوب شديد الإحكام وللتقني والبعيد عن الثقافية. وفي جريدة «كراسات السينما» التي أسسها صاحب النظرية السينمائية «أندريه باذان» ظهرت مقالات النقاد الشباب فرانسوا تريفو، وجان - لوك جودا، وكلود شابول، الذين قاموا بتشريح وتعمية أفلام كايان وكلوزو للمعاصرة، وجميع الأفلام المشابهة ذات الطابع الأدبي والمسرحة، والتي تعتمد على الحوار الكفيف، بينما عادوا في نوع من الحنين إلى الثلاثينيات، مع أفلام كلير رويو وفيجو، حيث وجدوا السحر والثقافية التي كانت في نظريهم هي التراتس الفرنسية الأميل، تماماً مثلما عاد جيل المهرجيات إلى الجيل السابق مثل كول وزيكا، بنزعتهم الفطرية البسيطة، لكنهم أصنافاً إليهم نظرتهم إلى المستقبل، وهذا

ما فعل جيل الستينيات أيضاً، الذي عشق إلى جانب أفلام فيجو ورويو، شخصيات أخرى من السينما الأمريكية مثل بوجارت وهيتشكوك وهوكس، وقدموا من كل ذلك مزيجاً غريباً وأسلوباً لم يسبقهم أحد إليه.

وبكان عام ١٩٥٩ هو العام الذي نجح هؤلاء العشاق الملقون بالسينما في إقناع بعض من متحجي السينما المغامرين لكي يساعدوه في صناعة الأفلام، وهكذا جاء فيلم تريفو «أربعاء ضربة» (الذي استوحى عنوانه من فيلم ميليس «أربعاء ضربة للشيطان»)، وفيلم جودار «اللائه» أو «على آخر نفس».

فرانسوا تريفو:

كان تريفو الشاب - مثل فيجو ورويو - الشاب - يميل إلى أن يبني أفلامه الأولى حول فكرة «الحرية»، سواء في العلاقات الإنسانية أو في التقنيات السينمائية. كما كان أبطله متمردين، مبالغين إلى الوحدة، غير متكيفين مع المجتمع الذي يتقدم بتقاليد ومؤسسات. وهكذا صاقل أنطوان دوتيل (بطل أربعاء ضربة) في مدرسة تشبه السجن، وسجن يشبه المدرسة، دفعه إليهما الغفاق والخذاع والقسوة التي يمارسها عليها للكبار. لذلك فإن شارلي كولار، بطل «أطلق النار على عازف الببازو» (١٩٦٠) قد حطم بنفسه القيد الذي كان يسجنه في دائرة الشهرة والذروة، مفضلاً أن يقضى حياته عازفاً مغموراً للبيانو في أحد البارات الفقيرة الخائفة، لوضف بالحيرة التي كان يتخذها لنفسه، دون إحساس بأي التزام أو عراقق. كما أن كاترين (بطله «جول وجيم» (١٩٦١) لا تترقب لأي تسمية يطلقها عليها المجتمع ليسجنها في دور الزوجة، أو العقيقة، أو الأم، أو الصديقة، أو المرأة، حتى إنها تفضل الانتحار في النهاية.

ولقد كان تريفو في هذه الأفلام يمثل في أسلوبه السينمائي أيضاً - مثل أبطاله بالنسبة إلى حياتهم - إلى أن يحطم القيود، لهذا فقد تميزت هذه الأفلام بقفزات مفاجئة سواء في الزمن أو التطور الدرامي للشخصيات، ليحفظ الفيلم فقط بالحلقات المهمة التي تحتشد بالصراخ والتفاهل، ولا يشرف عدد الحلقات الأخرى التي يمكن خلالها التعرف على الدوافع التي أدت إلى هذا الصراع.

كما كان تريفو مولماً بمزج الأساليب للسينمائية، ففيلم «أربعمئة ضربة» يترارح بين لقطات «لترافالنج» التي تصور وجه أنطون للمصنع، والدموع تتساقط من عينيه، مع شريط الصوت الذي يحمل موسيقى جان كوستمانان شديدة الحساسية، إلى المشاهد المرتجلة الصغرى التي تصور الكاميرا الخفية شقارة التلاميذ في الفصول والتي تذكره كثيراً بمعلم فيجو، كما يتراوح أسلوبه بين تسجيلية «سينما الحقيقة» في حوار أنطون مع الإخصائي الاجتماعي اللوح، إلى لقطات «الترافالنج» الذاتية المؤثرة الشجن عندما يهرب أنطون من الإصلاحية وينهب إلى شاطئ البحر، لينتهي بالكادر للثابت - الذي كان آنذاك يثير الدهشة أن ينتهي فيلم على هذا النحو - للظل وهو يحلق في الفراغ، وكأنه ينظر أمامه إلى المستقبل الغامض الذي ينتظره.

في فيلم «أطلق النار على عازف البيانو» يستخدم تريفو نوعاً من المفاجأة للحملة الغريبة، عندما يقطع فجأة إلى مشهد لا علاقة له باستمرارية الحدث، فهأت مع أحد الشخصيات التي يقسم أنه يقول الحقيقة، مؤكداً: فلنكن أسمى إن كنت كاذباً، لتدري على نحو خارج عن السياق سيده جوردن تجلس إلى جانب مدفلة، وتمسك قلبها فجأة وتكهارى على الأرض، ليعود بعدها تريفو إلى استكمال حديث الشخصية الأولى، وفي

«جول وجيم» يستخدم تريفو للتصوير البطيء - والمريض السريع - لبعض اللقطات ليفضي عليها نوعاً من الكوميديا على طريقة سينيت، كما يستخدم شريطاً وثائقياً من أفلام الحرب الأولى ويصغى عليه مزيكاً من الرعب باستخدام عدسة شوهة، كما يستخدم الكادرات الثابتة في سياق بعض اللقطات ليبرز لحظات من جمال كاترين، كما يستخدم المرض البطيء عندما تقود كاترين سيارتها بعيداً عن الجسر في لحظة انتحارها، ليحمل الحدث أكثر حزناً ويطأ ويطأ. وبالمثل فإن شارلي كوار (بطل «أطلق النار على عازف البيانو») يتذكر في مشهد فلاش باك كيف أنه كان يوماً عازف البيانو الشهير إدوار سارويان، لكن زوجته التي أحبها كثيراً كانت تشعر أن زوجها مشغول عنها بشهرته وعالمه الفني، فانتحرت بإلقاء نفسها من النافذة، وكان على سارويان لكي يتخلص من إحساسه بالذنب أن يصبح شارلي كوار، عازف البيانو في الحانة الرخيصة، وأن يتخلى عن أي علاقة حميمة مع أي إنسان، سواء كانت صراعاً لم حباً، ويقضي بقية حياته أمام البيانو المستواضع، وسط السكرى، لا يحمل تعبيراً على وجهه، ويعزف ألحانه في ملك. لكن المصيبة تحصل لشارلي، وتنفعه دفماً إلى أن يعيش علاقات جديدة، تماماً مثلما حدث لوبرجارت في كازار بلانكا، أو جان جابان في مرفأ الظلال، وهما البطلان السينمائيان اللذان تجد لهما تأثير كبيراً على فيلم تريفو. وهكذا فإن شارلي يجد نفسه مضطراً للتفان عن المرأة بلونه ضد صاحب البار الباطجي، كما يجد نفسه عاجزاً عن أن يمنع نفسه من حبها رغم قراره ألا يتزوج مرة أخرى في علاقة حب، لكن قصة الحب الجديدة تنتهي مثل سابقتها، بمصرع لينا السجاني في معركة بالرصاص بين أشقاء شارلي «رجلين من رجال العصابات».

إن الحوادث الدامية في الفيلم تكثف الفزع والسخرية في آن واحد، فقد يبدو مصرع إنسان حدثاً عادياً لكنه يترك أثراً لا تدمى أبداً. إن تريفو يحبطنا تتأمل في مشهد بالمرض البطيء الآلام التي عانتها لينا في موتها وهي تتحدر فوق منحدر جبليد أبيض - لتتذكر مشهد انتحار كاترين في «جول وجيم» - لكي يزيد من جرعة الحزن. وبعد أن يفقد شارلي الحب مرة أخرى، يعود إلى البيانو في الحانة، ليحزف الأبحان المملة نفسها، بلا إحساس... وهكذا يؤكد الفيلم على السفارقة بين أن قصص الحب تنتهي دائماً على نحو مأساوي، لكن محاولة تفادي آلام الحب والفقدان لا تعني إلا أن يكون المرء فاقداً للحياة.

وبنظرة عامة، فإن أفلام تريفو تنقسم إلى قسمين، الأول هو أفلامه المبكرة بالأبيض والأسود، والتي أكسبته شهرته الحقيقية، والثاني هو أفلامه الملونة التي لم تشرعم براعته الفنية الاهتمام للتقدي الواسع الذي حظيت به أفلامه الأولى - وسجل رينوار في تحول عالمه للفن عندما انتقل إلى صناعة الأفلام الملونة، فإن تريفو ابتعد في أفلامه الأخيرة عن التشاؤم الذي ساد أفلامه بالأبيض والأسود، وحاول أن يكشف عن العلاقة الجذلية بين الكائن الإنساني ومجمعه، أو بين المشاعر الفعاسة والرسالة الفنية. لذلك فقد تكررت في أفلامه الأخيرة «تيمة» التعلم، و«تيمة» الفن. وهما الفكرتان اللتان تردتا في أفلامه الأولى (لقد كان التعلم في «أربعمئة ضربة» هو «القيمة» المحورية، بينما قام شارلي في عازف البيانو و«كاترين في «جول وجيم» بتحويل نفسيهما إلى شخصية أخرى، أو بالأحرى إلى عمل فني).

وبعد عدة انتقالات لحريفي بين الأساليب المختلفة. مثل ميلودراما مثل

الحب فى «البشرة الناصعة» (١٩٦٤) والخيال العلمى عن المستقبل الذى تقمع فيه السلطة روح الإنسان فى «فهرنهايت ٤٥١» (١٩٦٦) والمعالجة الهيتشكوكية فى «المسروس ترتدى ثياب اللحد» (١٩٦٨) - تبدأ المرحلة الثانية من حياة تريفو الفنية بفيلم «قبلات مختلسة» (١٩٦٩)، الذى يمدد فيه ليستكمل قصة بطل فيلمه الأول: أنطون دوانيل. إن أطوار بطل بالحبسة لـ تريفو «الأنا الأخرى»، فمغامرات أنطون فى الأفلام توافى تجارب تريفو الذاتية خلال طفولته وسبابه، كما أن للصور الإنسانية والتحول إلى الضئيل الذى نراه على ممثل دور أنطون: «جان - بيبير لو» يطابق شاماً رحلة تسقيح للمخرج الذى وقف وراء الكاميرا وكأن «لو» هو الابن الروحي لـ تريفو. كما كان تريفو يقول عن لندرية بازان إنه أبوه الروحي. ولكن تجربة الضئيل التى عاشها تريفو و«لو» معاً كانت تجربة صناعة الأفلام، وهى على نحو ما فنية خالصة. وهكذا فإن أفلام تريفو و«لو» عن «أنطون دوانيل» أثبتت له أن يوجد بين الفكرتين اللتين استوحيتا على أفلامه الأولى: «التعلم والفن» لأن تجربتهما المشتركة من خلال الفن قدمت لهما تجربة مشتركة فى التعلم أيضاً.

فى «قبلات مختلسة» يتخبط أنطون الشاب فى اللعب والعمل معاً، ليعاود جاهداً أن يحقق بعض النجاح فيهما. أما فى «مسكن الزوجية» - الذى عرض فى بعض البلدان باسم «المسروس والمائدة» - (١٩٧٠) يكون أنطون قد تزوج وأنجب طفلاً (وكان تجربة التعلم قد بدلت مرة أخرى)، كما تكون له عشيقة يحقق معها أحلامه.

وسوف تجد دائماً أن الفلم الأساسى لحياة دوانيل فى شبابه هى التخبط وعدم الاستغراق فى علاقات إنسانية عميقة). وفى «الحب الهارب» (١٩٧٩) يكون

أنطون قد انفصل عن زوجته (فهو كما ترى ما لا يزال فى حالة تخبط)، لكن رواية لثى ألفها تكون قد نشرت، (وهذا هو إنجازها فى عالم الفن)، وهى الرواية التى تستكشف علاقته الخاصة مع النساء من واقع تجربته فى الحياة، ولكن مع تحويلها إلى عمل فنى، مثل الرواية فى «الرجل الذى أحب النساء» (١٩٧٧)، ومجموع أفلام أنطون دوانيل كلها.

وعلى الرغم من تأليفه لذلك الرواية، فإن أنطون يظل يجرى وراء النساء أنفسهم فى «الحياة - للرواية» (وأنت تعلم الآن أن «الجرى» ليس إلا عبوراً رمزياً عن حياة أنطون كلها، الذى تجسد فى المشهد الرابع لجرى الصبى فى «أريستاف» صديقه. لهذا فإن تحويل الحياة إلى فن لا يمحى أو يخفف من الآلام والتوترات التى تفيض بها الحياة (فاصطناع شارلى فى «حازف اليبان» لشخصية أخرى لم يخفف هذه الآلام أبداً)، وللعمل الفنى يوجد جنباً إلى جنب للصياة التى يصورها. إن تلك العلاقة المعقدة بين الفن والحياة - علاقة متوازنة وجدلية فى آن واحد - يعبر عنها تريفو بشكل سيمائى بصري فى «الحب الهارب»، عندما يعرض لقصاصات فيلمية مختلفة من كل الأفلام التى عالجت حياة بطل أنطون دوانيل ربما فى ذلك المشهد القصير «أنطون وكوليت» من فيلم «الحب فى سن العشرين» (١٩٦٧) - لأن الفيلم ليس فقط عن دوانيل الناصح الذى يخطر إلى ماضيه، ولكنه أيضاً عن تريفو الذى ينظر إلى مجموع أفلامه عن دوانيل. ومثل رواية دوانيل عن نفسه، فإن تلك الدائرة من الأفلام لم تكن مجرد أعمال فنية لـ تريفو، بل كانت حياته أيضاً.

فى «الطفل البرى» (١٩٧٠) نجد على السطح دراسة شبه تسجيلية - وهو للفيلم الوحيد لـ تريفو بالأبيض والأسود بين ١٩٦٥ و ١٩٧٩ - تناقض فكرة التعلم مرة

أخرى. إن عالماً من القرن التاسع عشر يدبح فى ترويض طفل برى قسوى سلفه الأولى ككائن وحشى فى الغابة، ويقرر العالم أن يقدم للطفل كل إنجازات المدنية وامتعتها: القدرة على الكلام، والصلاب، والعمى الآمن، وأهم من ذلك كل الحب. وقد يبدو الفيلم قسرياً من تسجيل تاريخى لحقبة صبيها، لكنه فى أصقله يقترب كثيراً من دائرة أفلام دوانيل، حتى إن تريفو نفسه يقوم بدور العالم الذى يعلم الطفل (تماماً كجان جان رينوار يلعب بعض الأدوار ذات المغزى فى أفلامه)، حتى إنك تشعر دائماً بأن الفيلم يجسد العلاقة الفنية بين المخرج تريفو والعمل جان - بيبير لو.

وهكذا فإن التهمة المحورية عند تريفو قد تحولت إلى تهمة «تلقينه تلك التى تردت فى أفلام رينوار» العلاقة بين الفن والطبيعة، وقدرة الفن على أن يحتوى الطبيعة ليكون هو ذاته طبيعة من نوع خاص، وقد يكون تريفو قد تعاملت مع ترويضه لـ «لو» فى أفلامه الأولى - مثل الصبى دوانيل أو المرأة كاترين - لكنه فى «الطفل البرى» يجعل هذا الترويض أقرب إلى الابتعاد عن للحاضر والتألم مع مجزئات المدنية، وكأنه قد تخلص من بعض الرؤية الرومانسية تجاه الطبيعة والحياة، فإن الأطفال البريين قد يعيشون فى حرية كاملة، لكنهم يقفون عاجزين عن التفاعل مع الآخرين وعن خلق أعمال الفن، وهى الرؤية التى يجسدها تريفو فى تلك الأسلوبية «هجينة الإحكام فى «الطفل البرى»، والتى ينظر فيها بجدن إلى بعض الحقب الماضية من تاريخ السينما، فيجعل فيلمه - للمرة الأولى - يصور مرحلة تاريخية بعيدة عن الحاضر، كما يستخدم لتحقيق ذلك الفيلم الخام القديم «السينوكرام» شديد التناقض بين الأبيض والأسود، كما يعود إلى طرق الانتقال التقنيّة بين المشاهد، مثل المسح فى دائرة تضيق أو تتسع.

جان - لوك جودار:

أخذ جان - لوك جودار فكرة فيلمه الأول «اللائث» من تريفو، فيمثل الفيلم ميشيل بوكار - ذلك العاشق لأفلام العصابات الأمريكية وأبطال هغفري بوجارت - ويقترّب كثيراً من شخصيات تريفو، فهو مزيج من شارلي وكاترين وأنطوان دوتيل. لكن «اللائث» يتسمى في الوقت ذاته وبشكل شديد العمق إلى العالم الخاص لجودار، فبينما تنصق أفلام تريفو في أسلوبها ومضمونها، يبدو «عدم الاتساق» وكأنه القيمة الأساسية التي تنطب على عالم جودار السينمائي الذي يميل إلى الانتقائية والمزج في وقت واحد بين عدة أفكار وأساليب سينمائية متباينة.

إن جودار يجد التجربة الإنسانية غير منطقية وعصية على التفسير، مثل حوادث الموت المفاجئ في نهاية «عاشت حياتها» (١٩٦٢) و«متنكر - مؤثت» (١٩٦١)، والمصادفة المارسة لمصرع الشرطي في «اللائث» من ناحية أخرى فإن جودار - يجب دائماً أن يتلاعب بالأساليب والجماليات البصرية، مع أن الفكرة المحورية عند بريخت هي أن كلا من الفن والمشكلات الإنسانية يجب عرضهما على أنهما منطقيان وقابلان للحل والتفجير. لهذا فإن الأمثلة الأخلاقية في تحول الإنسان إلى جندي في «العساكر» (١٩٦٣) تردّد بعضاً من أفكار أمثلة بريخت الأخلاقية في «الإنسان هو الإنسان» (التي كتبت عام ١٩٢٤)، كما أن المشاهد التي تصل أرقاماً مسلسلة في «عاشت حياتها» و«متنكر - مؤثت» والافتباسات الواضحة عن برتولت بريخت في «السيندي» (١٩٦٨) ترصّع هذه العلاقة بين جودار وبريخت. فمن ناحية يبدو راجع جودار بحكاية الأمثلة الأخلاقية ذات المغزى الرمزي، كما في «العساكر» و«الفيل»، (١٩٦٩) وإجازة نهاية الأسبوع،

بأن الالتزام في عمله الفني سوف يجعله قادراً على أن يحول للخوف من الموت إلى احتفال بالحياة.

لذلك فإن تريفو الذي بدأ في أفلامه الأولى بنظرة تشاؤمية مكمدة قريبة من رؤية فوجو، التي تصنع تعارضاً بين الإنسان والمجتمع، أو الطبيعة والفن، قد تحول إلى رؤية أكثر جدلية تقترب من مزيج مركب ساحر يجمع بين الطفولة والنضج، والحياة والسينما، والتعلم وممارسة الحياة، والتكيف مع المجتمع والتعبير عن الذات. لقد أصبح التعلم فناً، وأصبح الفن إحساساً، وأصبح الإحساس حياة.

كان مشروع تريفو للتالي هو «قصة أدل هـ» (١٩٧٥) الذي يعتمد على يوميات الابنة الصغرى لفيكتور هوجو، وفيها يقود الانهيار الرومانسي الذي سيطر على أدل، وحبها لصابون إينجلويز شاب، إلى أن تتجهه في كل مكان من العالم حتى يستولي عليها الجنون.

وتتم أفلامه في السبعينات أفلاماً كوميدية مثل «عملات نقدية صغيرة» (١٩٧٦) و«الرجل الذي أحب النساء» (١٩٧٧) و«الغرفة الخضراء» (١٩٧٨) والتي تعتمد على قصص قصيرة عديدة لهاري جيمس، ثم فيلم «الشدو الأخير» (١٩٨٠) والذي يدور عن الحياة في مسرح باريسي صغير في فترة الاحتلال النازي.

أما فيلمه الأخير، فيمثل الأول عودة متواضعة لعالم هولجس العاطفة، وهو «المرأة في المنزل للجانور» (١٩٨١)، بينما يقترب الثاني من أن يكون فيلم تشويق كوميدي يحاكي أسلوب ميتشوكو، وهو «أخيراً أتى يوم الأحد» (١٩٨٣). وفي الواحد والعشرين من أكتوبر عام ١٩٨٤، يموت تريفو بمرض في المخ، ولم يتجاوز عمره الاثنين والخمسين عاماً.

إن هذا التوتر بين الفن والطبيعة يبدو واضحاً في فيلمه «اللبل الأمريكي» (١٩٧٣) والذي يدور أيضاً عن عالم صناعة الأفلام، وفي هذا الفيلم يمدو تريفو إلى تمثيل دور «قريب من شخصية» للمخرج السبور الذي يحمل مسؤولية تعليم الآخرين وحلهم على الإقتان. إن «القيمة» المحورية هي كيف يمكن أن تحول فيلماً مصنوعاً إلى أن يبدو قريباً من الحياة. لذلك فإن الفيلم يصور لنا كيف يقوم بمحاكاة صنوه المشهور باستخدام المصاييح الكهربائية، أو بصطلة الأمطار عن طريق خرطوم المياه، أو استبدال الثلج بمادة رغوية، والمصادف المصيبة بغفراوات يقوم بها مثل الأدوار المفطرة، بل إن اسم الفيلم ذاته «اللبل الأمريكي» ليس إلا تركيماً من للفن والطبيعة، فهو الاصطلاح الذي استخدمته هوليود في فترة ما لتعبر عن طريقتها في التصوير في صنوه الشمس باستخدام مرشحات زرقاء لتبدو الصورة على إفاضة كما لو أنها تصور الليل.

لكن الفيلم يمتد إلى عمق أكبر، ليصور كيف يعيش صناع الأفلام حياتهم، ويحولون كل شيء لخدمة عملهم، أو لخدمة الفن بمعنى أدق. فإن فقدان الحبيب أو الانفصال عن الزوج أو المعزّن على موت ممثل دور البطولة، جميع هذه الصعوبات ليست إلا أموراً ثانوية يجب تخطيها في طريق استكمال الفيلم، لأن للفن هو حياة هؤلاء الناس. ويمكن أن نجد تشابهاً بين هذا الفيلم وفيلم فيليني «٨١/٢»، ليس فقط في الموضوع، وإنما أيضاً في مشهد العلم الذي يتكرر مثل الخيالات المستحقة في فيلم فيليني. ولكن فرقاً واضحاً بين الفيلمين يكمن في أن تريفو يحول هذا الكابوس إلى نكتة أو محاكاة ساخرة، فبينما يحمل المخرج في فيلم فيليني بشبح الإحباط والفشل، يحمل المخرج عند تريفو

(١٩٦٩)، ومن ناحية أخرى يبدو مفرماً بتقديم حقائق تسجيلية من واقع الحياة، الأرقام والبيانات عن عالم المصاهرات في «عاشت حياتها»، والخطب الملتهبة للطلبة الماويين في «الصينية»، ومناقشات سائقى الشاحنات في «عطلة نهاية الأسبوع»، وحوارات حول صناعة الصور في «محنة اللطم» (١٩٦٨)، أو حول السياسات الراديكالية والديمقراطية، من خلال تخليط مسجل لمقابلة مع شخصية تدعى «إيف ديموقراطية» أو «هواه الديموقراطية» في فيلم «التماطف مع الشيطان» (١٩٦٩).

إن جودار يرسم في أفلامه مزيجاً من اللحظات غير العقلانية للأحاسيس العادية العقلية، وللخطب البلاغية حول الحجج والبراهين العقلية المجردة، كما يجمع بين لحظات الأعمال الطليقة وساعات المناقشة الساكنة، ويمزج بين اللقطات القصيرة والمناظر التي تتقحم فكرة مدينة على السياق الفيلسوفى، فى محاولة متعددة للتفسير والتعليق، ومشاهد طويلة أخرى بلا مؤنجات وحاول فيها الأسرج أن يغطي تماماً.

ومثل تريفو، تنقسم أفلام جودار إلى مرحلتين: العقد الذى يسبق عام ١٩٦٨ والمرحلة التى تلتها. لكن أفلام جودار لم تكن كـأفلام تريفو فى طريق خلق مركب جدلى من الحياة والفن، بل على العكس فإن أفلام جودار تؤكد على التناقض من أن الحلول التقنيّة المعقدة فى الفن هى النقيض للحلول الحقيقية فى الحياة، خاصة فى الحياة السياسية، لذلك فإن أفلام جودار تطورت فى أسلوبها، ليس إلى التكامل والترباط، وإنما إلى نوع من التشتت والانقسام إلى أجزاء، وبدلاً من أن يحاول جودار أن يحل التناقضات، أخذ شيئاً فشيئاً إلى أن يكشف عن عمق هذه التناقضات. لذلك فإن «اللاه» يبقى أكثر أفلام جودار راقية وتكاملاً

واقتراباً من السرد الروائى. إن جودار يتأمل حياة ميشيل بولكار (جلن- بول بلموند) الذى اتخذ لنفسه اسماً مستعاراً هو لازلو كوكفاكس (وهو الاسم للحقيقى لمصور سينمائى أمريكى بدأ حياته الفنية بتصوير أفلام متواضعة، لكنه صور فيما بعد أفلاماً مهمة مثل «الراكب المتجه»، وخمس مشروعات سهلة. وبولكار ذاته يشبه بطل الأفلام الأمريكية المتواضعة، فهو محتمل تافه، وسارق سيارات يقتل شرطياً بالصادفة، ويدخل فى شرك علاقة عاطفية مع فتاة (جان سيرج)، ليقبى مصرعه فى النهاية على يد الشرطة بعد أن تنشى الفتاة به. إن أهم ما فى الفيلم ليس قصته البسيطة، ولكن الشخصية «البوجارية» للساحرة المتحدية. ومثل همفري بوجارت فإن بولكار يرفض أن يغلف العواطف الإنسانية فى كلمات زائفة، كما يرفض أن يقيد السلوك الإنسانى بأغلال القانون. وإن اللحظات لمدشدة فى الفيلم هى التى تعرض الجانب العاطفى من الشخصية، بذلك للفاعل العميم المتألق بين ميشيل وباتريشيا فى غرفتها فوق السريز، وذلك للفرح الجميل الذى سيطر على ميشيل وهو يقود لسيارة المسروقة قبل أن يرى للشرطى، وتلك النهاية المؤثرة عندما يودع ميشيل المحتضر بكلمات حزينة بسيطة المرأة التى خدعته ووشت به لأنها كانت تخاف أن تقع فى حبه.

أن تكون ممجّباً بجودار من أجل «اللاه» يشبه إعجابك بجودار لكونه تريفو، ولكن حتى فى «اللاه» تتجلى أدات جودار الفريدة: الإحصاء عن المنطق للتقيدى، وللقفزات فى الأحداث التى يرى أنه ليس من الضرورى أن تراها كاملة على الشاشة، وجعل المتفرج بعيداً عن التوحيد مع الوهم السينمائى على نحو ما ترى فى المشهد الذى يقود فيه ميشيل السيارة المسروقة، فيمتدح فى مونولوج عن حياته، ويوجه لنا

مباشرة، كما أن مشهد إطلاق ميشول للرصاص على الشرطى يفقد أثره الميولونامى ليصبح أقرب إلى عروض المراسل أو الدمى، بسبب المؤنجات القافز الذى يستخدمه جودار وتلاعبه بسرعة التصوير والعرض من خلال كاميرا المصور راول كوتار المحمولة على الكتف. لقد كانت وسائل «التفريب» تلك هى جودار، وليس تريفو.

وتستمد أفلام جودار خلال اللصاف الثانى من هذا العقد قوتها من قدرة المخرج الدائمة على أن يمسك باللحظات الهاربة للعواطف الإنسانية، الفرحة أو الألم، من خلال تقنيات السرد الغريبة وغير التقليدية. إن فيلم «عاشت حياتها» يعتبر دراسة عقلانية باردة لحياة فتاة تنزلق إلى عالم الدعارة وتومت صريمة فى حادث، ومع ذلك فإنه يحتوى على لحظات حميمة وكاشفة من التفاعلات الإنسانية، فى المشهد الأول من الفيلم، تتفصل الفتاة وزوجها، ويصور جودار فراغ العلاقة رخاوماً العاطفى بتصوير المشهد فى مقهى، حيث تصاعد أصوات قرع الأكواب وصخب السيارات العابرة، ونحن لا نرى الزوجين إلا من خلال ظهرهما، فلا يظهر على الشاشة أبداً وجه الرجل والمرأة إلا من خلال انعكاس لحظى قصير فى مرآة أمام الطاولة التى يجلسان عليها. وفى المشهد الذى تكون فيه الفتاة على وشك أن تبدأ طريقتها فى عالم الدعارة مع كل أنماط الرجال نسمع تطبيق جودار الذى يثرى فى جفاف بعض الحقائق والأرقام عن الدعارة. لكننا لا نرى وجهها مسلحاً لهذه الداعرة الجديدة، فهى لا تزال تبكى بحرارة عندما تشاهد فيلم «جان دارك»، وتدخل فى مناقشات دقيقة منهبة مع فيلسوف عجوز على المقهى، تتأرجح فيها عن معنى للحياة.

أما «متذكر» مؤنث، فإنه ينجح أيضاً بسبب سحره وقدرته على تصوير

من الكتب والروايات (وما كان ذلك محاكاة لفيلم تريفو ١٩٥١ «فهرنيت»، ومحاورة بين سائق شاحنة - زنجي وأبيض - حول السياسة الاستعمارية وما يأكلان شطيرتين من اللحم، ولغة شفرية سرية يستخدمها آكل لحوم البشر ويستمنونهن من أسماء وشخصيات الأفلام مثل بوشكين وجوسا بورنج وأريوزنا جول (وهذا الاسم الأخير هو أكثرها سفرة لأنه يجمع بين أريوزنا جيم الذي يحكي ريو جيم في فيلم ريلوار «جريمة السرد لانج» و«جول وجيم» لدريفو). إن جودار ساخر عندما يكون جاداً ويحدث بحدية عندما يكون ساخرًا.

ولو أردت تلخيص رحلة جودار الفنية، فينك تجد أنه قد بدأ باستخدام الأدوات السينمائية المبكرة للدهشة والاستغراب، بهدف إخبار المتفرج بمعلومات معينة بدلاً من أن يعنى في طرق السرد التقليدية، وقد تحول جودار أكثر فأكثر إلى الاهتمام بمسألة الإدراك السينمائي كهدف في حد ذاته، لذلك فهو يستخدم الوسائل غير السردية وغير المنطقية والتلاعب بالمكان والزمان لذلك فإن الموضوع الذي أعاد جودار تناوله واكتشافه في أفلام عديدة له هو طرق إدراك المتفرج للصور والمعلومات، السينمائية أو التلفزيونية أو الإعلانات المرسومة في الشوارع وأغلفة الكتب، والأغنيات الشعبية. ففي أول نقطة من أول أفلام جودار، يحلق البطال (بنوندي) في صورة جنسية من جريدة شعبية. وبينما تقدم هذه الصورة في «اللاهت» تحديقاً لامتحانات البطال، ومستهواه اللغائي، فإن أفلام جودار للتأليه تهم أساساً بما يراه يسمعه الناس في الصحف ووسائل الإعلام، أكثر من اهتمام جودار برسم ملامح شخصياته ذاتها، أو كأن جودار يريد أن يقول إن كل شخصيات المجتمع المعاصر أصبحت متشابهة

والتيكتيك العسكرية تنتهي بمصرعهما غير المتوقع. وعن طريق الخطأ - على رد ضابطهما. ومن خلال الفيلم تراهما يرسلان إلى زوجتهما بطاقات سياحية، يحكيان لهما فيها عن الأماكن الجميلة التي زاراهما بالطريقة نفسها التي يحكيان بها عن قام بذبحهما خلال المعارك. وهذا يمكنك أن تجد ما تريد الأمثلة الأخلاقية أن تقول على طريقة بروخت: من يقوم بالذبح ينتهي بأن يصير مذنباً.

لكن الذبح في فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» ليس على هذا النوع من السخرية، وإنما يكسب طابعاً حيوانياً شديد القسوة، يبدأ الفيلم بداية واقعية تماماً، عندما يتناول جودار كنقطة بداية لفيلمه تقدم الإنسان من المرحلة البدائية التي تشبه حياة الحيوانات حتى اختراعه للسيارة، وعندما يرحل البطالان مع أصهارهما عبر الطريق السريع في عطلة نهاية الأسبوع، ينقلهم جودار من أرض الواقع إلى أرض الأمثلة الأخلاقية، وباستخدام الزحام المولم والمربع على الطريق السريع - يحطه جودار أكثر لزحاماً باستخدام تقنيات الترافيج شديدة الطول - فإن للفيلم نقلاً نحن أيضاً من المعنى المباشر إلى المعنى المجازي، ومن زحام المرور إلى أرض السيارات المحطمة وصحايا الكساد الذين فقدوا أطرانهم، إلى أرض يسيطر عليها العناء والكراهية وأعمال الحرب، إلى أرض المتوحشين أكلى لحوم البشر وهم يذبحون للخنزير والبشر باستمتاع بالغ. فأكّل لحوم البشر هو المعنى المجازي الذي ينتهي إليه المجتمع المعاصر.

ولا يتوقف جودار هنا أيضاً - رغم هذا الاختزال الذي يصل إليه - عن إضافة لمساته المرححة للمفاجأة التي تشبه اللذات، فهذا رحلة في أرض الأدب حيث يتقال أبطال للفيلم مع شخصيات

للحظاظ المؤثرة، وجودار يحاول فيه أن يصور جيل «كارل ماركس والكركاكولا»، فيعتمد على لقاءات مرتجلة مع شخصياته الشابة الرئيسية، التي تؤثر فيها تلقائيتها ونقاؤها وهي تتحدث أمام الكاميرا. إن الموت الفجائي للصبي (مرة أخرى هو ممثل تريفو المفضل: جان-بيير لو، في نهاية الفيلم يولز الموت غير المفلاتي في «اللاهت» و«عاشت حياتها»، وهذا يماثل جودار مرة أخرى حدث الموت على أنه تقويض للذروة الدرامية، فيأخذنا لا تعرف موت الصبي وسقوطه من فوق بداية عالية إلا من خلال ما نرويه صديقاته لرجال الشرطة، بينما نسمع صوت دقات الآلة للكتابة العربية، وهي تسجل تلك الأقوال في حيايد آلي بارد يتناقض تماماً مع ما عرفناه من حيوية الصبي وحبه للحياة. إن الحياة والموت والحيوية وفقدانها، كما نراها في أفلام جودار، ليست إلا أموراً شديدة الاقتراب والابتعاد عن بعضها البعض في آن واحد.

يعتمد فلما «الساكر» و«عطلة نهاية الأسبوع» بهصهما من قدرة جودار على السرد وليس من سحر الشخصيات ذاتها. وفي «الساكر» نرى كوميدياً ساخرًا، أو أمثلة أخلاقية بريخية تدور عن رجلين رقيقين ساذجين - يطلق عليهما الفيلم في نوع من التورية: مايكل أنجل ويوايس - يدركان الحقل وينهبان إلى المغرب. إن صنايط التجديد يدمهما في إجازتهما بأن يريا العالم، ولكنهما لا يوردان إلا ببطاقات سياحية (كارت بوستال) عن العالم، بل ربما أراد جودار أن يقول في سخرية إن هذه البطاقات هي العالم، مثلما أن يوايس ومايكل أنجل هما الحضارة الغربية. وعندما يرجعان إلى المعركة مرة أخرى، تصطبغ عليهما الأمور فلا يعرفان إلى أي فريق ينتميان، ويدخلان في مناهات من الاستراتيجيات

بسبب تعرضها للدائم غير الواعي وغير المقصود لهذه الرسوم والصور في كل مكان من حياتهم.

وإن ثلاثة من أفلام جودار ما قبل عام ١٩٦٨ تكرر جانباً كبيراً منها لدراسة صناعة الصور، وهذه الأفلام هي «الاحتقار» (١٩٦٣) الذي يدور بموضوع حول صناعة الأفلام (مع فريز لانج في دور مخرج، وبردجيت بارنو في دور نجمة الإغراء السينمائي)، و«المرأة المتزوجة» (١٩٦٤)، وهو تحليل لتحويل المرأة والزواج والجمال والحب في المجتمع المعاصر إلى سلع، وشيخان أو ثلاثة أعرفها عنها، (١٩٦٦) الذي يعود فيه إلى تناول موضوع الدعاية (مثل «عاشت حياتها»)، ولكن هذه المرة مع مزيد من الاهتمام بالأمكان التي يعيش فيها الناس: المقاهي والمسابك والشوارع والعمارات. وكلما اقتربت أفلام جودار من عام ١٩٦٨، يصبح أكثر اقتناعاً بأن الأمر لا يستطيع صنع الأفلام - أو أية أعمال فنية أخرى - من أي شيء دون أن يحرف الأمر أولاً كيف ولماذا يصنع هذه الأفلام. لقد كانت أحداث التمرد في باريس خلال مايو ويونيو ١٩٦٨ سبباً في تعميق الالتزام السياسي عند جودار، مما دفعه إلى تكوين خلية ثورية لصناعة الأفلام (أطلق عليها اسم جماعة زوجا فورتوف، على اسم المخرج السينمائي السوفييتي الشهير) تأكيداً على رفضه تلك الطريقة الفردية البرجوازية لصناعة أعمال الفن. وإن الشخصية التي لعبها إيف مورتان في «كل شيء على ما يرام» (١٩٧٢) تشبه جودار فهو مخرج سينمائي يفسر لماذا لم يسلم بعد أحداث ١٩٦٨ أن يستمر في صناعة أفلام المغامرات والنزوات الفنية (وكان مورتان كان يتحدث بالفعل باسم جودار)، ولكن اختيار المخرج داخل الفيلم يصبح اختواراً شديد السخرية والسردية، فهو يتحول

إلى تصوير أفلام الإعلانات التجارية للتلفزيونية النافذة، والتي تعتمد على استغلال الجماهير. لكن جودار على العكس قرر أن يصبح فناناً سياسياً يحلل للثقافة المعاصرة لأن يتلاعب بها ويستغلها.

ولقد مارست الأفلام الثورية من بلدان للعالم الثالث (مثل الفيلم الأرجنتيني للعقلاء «ساعة الأفران») تأثيراً قوياً على جودار، وفي الأفلام التي عرضت للمرة الأولى في أوروبا في عام ١٩٦٨ أيضاً. وإن المناقشات السياسية التي بدت تظهر في أفلام جودار في المشاهد الحوارية الطويلة (مثل «الصين»، و«صلة نهاية الأسبوع» و«التحاطف مع الشيطان» استوحاها من مشاهد ممثلة في أفلام للعالم الثالث. ولكن سوء حظ جودار هو أنه ينتمي إلى طبقة الصفوة المتطعة في أوروبا فلي حين كانت أفلام العالم الثالث تناقش قضايا سياسية شديدة الحوية في بلدانهم، وتوجه إلى جمهور للطبقة العاملة، فإن أفلام جودار بالفرنسة معها بدت مناقشات تتناول قضايا مجردة، بعيدة عن إثارة الاهتمام، وكأنها تحليلات سيمبولوجية جافة موجهة إلى أعضاء الصفوة في المجتمع. وبعد أن بدأ أن هذه الأفلام قد وصلت إلى نهاية الطريق في دراستها لنظرية للتواصل والتوصيل - بين الفنان والعمل الفني والعنق - مثل أفلام «براقعه» و«رياح للشرق» (١٩٦٩) و«خطاب إلى جين لافوندا» (١٩٧٢) و«رقم اثنين» (١٩٧٥)، ذهب جودار ليعمل من إنتاج فرانسيس فورد كوپولا «كل إنسان لنفسه» (١٩٨٠) الذي تم تصويره في سويسرا.

ولقد شيزت أفلام جودار فيما بعد عام ١٩٧٣ بالتجريب في عالم للجمع بين السينما و«شريط الفيديو» في تجارب أفاضت له أن يطبع صورتين أو ثلاثة على شريط في وقت واحد، مثلما يبدو

في «رقم اثنين» (الذي قال جودار إنه إعادة لفيلم «اللاهث»، ومن هنا جاء باسمه على اعتبار أنه «اللاهث» ثاني مرة). ولقد دارت هذه التجارب جميعها في مجال الجماليات نفسه التي كان جودار يريد تأكيدها، وفي وضع «الفتح» في مكان التساؤل والشفك، عندما ترى صورتين متحارضتين ومختلطين مختلفين على شاشة واحدة، فيرب تسأل نفسك أين الواقع فيها.

وعندما اختار جودار أن يعيش في سويسرا، منذ عام ١٩٨٠، عاد إلى التعاون مع المصور البارز راول كوتار، ليصبح أفلاماً روائية مثل «الآلام» (١٩٨٢) و«الاسم الأول كارمن» (١٩٨٣) والفيلم الذي أثار جدلاً كبيراً «تسبة لماري» (١٩٨٤) عن قصة شديدة المصرية مستوحاة من حياة الفنان مريم.

أما أفلامه الأحدث فهي «المعبر السري» (١٩٨٥) و«الفك لير» (١٩٨٦) - بإعادة عصرية أيضاً للمسرحية الأصلية - وحفاظ على ميميله (١٩٨٧) الذي يحمل في عنوانه دلالة سياسية ساخرة، وكان روح السخرية لم تغادر عالم جودار أبداً.

ألان روثية :

يبدو التوتر بين التجريب الشكلى والالتزام السياسي بالنسبة لآلان روثية أيضاً هو محور أفلامه، وعلى الرغم من أن روثية قد بدأ مرتبطاً بكل من تريفو وجودار، فإنه فنان سينمائي مختلف تماماً، فقد كان أكبر منها بم عشرة سنوات، كما بدأ عمله في السينما - ليس كناقد سينمائي مثلهما - وإنما كمونتير ومخرج أفلام تسجيلية. وكانت أفلامه السهمه الأولى دراسات لأعمال الفنانين التشكيليين (مثل فان جوخ، وجوجان، ولوحة «جورنيكا» لبنيكاسي)، أو تناولا

تسجيليا لفظائع النازية في معسكرات الاعتقال، (مثل الليل والضباب - ١٩٥٥م)، ولقد كانت هذه الأفلام تمثل للمتلين الذين أرسيا اهتمامات ريتيه فيما بعد: الفن والشكل المجرى من ناحية، والأفكار من ناحية أخرى. ولكن ريتيه - مثل تريفو وجودار - قدم أول أفلامه الروائية الطويلة عام ١٩٥٩، وهو «هيروشيما حبي»، وقد اعتبر النقاد فيلمه ينحس إلى «السجوة» نفسها على الرغم من اختلاف أسلوبه عنها.

لقد بدأ ريتيه بمقدمات تنص أكثر إلى عالم الأدب، كما أن أفلامه بعيدة تماماً عن التلقائية أو الارتجال، ومثل بريسون وريونار كان ريتيه يبدأ تصوير أفلامه من خلال سيناريو مكتوب مسبقاً وشديد الاهتمام بالتفاصيل. وعلى الرغم من أن ريتيه لم يعد أبداً من أفلامه عن روايات، فهو يؤمن بأن سيناريو الفيلم يجب أن يكون مكتوباً للسبب مباشرة، فقد كان يطلب من الروائيين أن يكتبوا سيناريوهات أفلامه - مثل مرجريت دورا، وآلان - ريب جرييه، وجين كيريل. فريتيه يحترم للزعة الأدبية، والبناء المحكم والخطابات الشعرية، وأفلامه مليئة بالتأمل، تتمتع بالثقل والإحكام، بل ربما أيضاً بالثقل والبؤس، إذا ما قارنتها بذلك اللحيوية والمرح غريب الأطوار في أفلام تريفو وجودار الأولى. ولو كان ريتيه يقارن بهما دائماً، فلأن الثلاثة يشاركون في الاهتمامات نفسها بالموضوع والوعي بالشكل، فأفلام ريتيه تناقش إمكانية الحب، والتفاعل الوجداني الصادق والشخص، في العالم كما هو على حقيقته، بسياساته وحروبه، وظلمه الاجتماعي، وقواعد اللعبة، التي تحكمه، كما أن مفتاحاً أساسياً لأفلام ريتيه وموضوعاته هو تأثير الزمن، والعلاقة المتشابكة بين الماضي والحاضر والمستقبل، لذلك فإن السرد عنده ينتقل

انتقالات مفاجئة في الزمان، والمكان بشكل أكثر حرية من أفلام تريفو وجودار.

لكن التشابه بين الثلاثة لا يعنى أبعد من ذلك، فأفلام تريفو وجودار الأولى كانت أكثر شبهاً وتقالوا لأنها كانت تعبيراً عن رجال أكثر استمتاعاً بالحياة، على للتقيض فإن هناك شيئاً شديد الحزن والبؤس والصوت في الشخصيات والحياة كما تبدو في أفلام ريتيه. في «هيروشيما حبي» امرأة فرنسية رجل ياباني يحاول أن يجعل العلاقة بينهما أعرق من مجرد ليلة حب عابرة، إنها مثلة جاءت إلى هيروشيما لتشتري في فيلم عن السلام، أما هو فمهندس معماري يحاول أن يعيد بناء المدينة التي تحولت إلى رماد، لكن المسافة التي تفصل بينهما ليست مجرد مسافة حضارية، ولكنه الماضي الذي يمثل بالصبة له هيروشيما وطن صباه الذي احترق، أما بالنسبة لها فهي مدينة توفير الفرنسية الصغيرة، حيث أحببت جندياً ألمانياً من جيش الاحتلال النازي، وأغاثه الأهلالي عندما بدلت قوات النازي في الجلاء... إن كليهما لديه ماضٍ محترق.

ولكن يحدد لنا الفيلم كيف يتحكم هذا الماضي لحظات الحاضر، فإن ريتيه - لمرتدير شديد العنصرية - يستمر في تقطيع التقاطات - بين توفير ومينجي هيروشيما وبين الحاضر، وفي بداية الفيلم يبدو لنا نزاع الناشئين المتلئين وكأن الفجار الثرى يظليهما، وعندما يمارسان الحب، فإن كاميرا ريتيه تراجع لتعرض لنا متحف هيروشيما الحربي، لئلا على الشاشة البيانات المتداخلة والأجساد المشوهة المبتورة. وعندما يتهم الرجل المرأة بأنها لم وإن تصرف أبداً كيف كانت هيروشيما، وتقطع ريتيه على لقطات خاطفة من حياتها وماضيها في

مدينة توفير، وهكذا فإن هجوم الماضي على الحاضر يصنع بينهما هوة عميقة لا يمكن عبورها. وفي المشهد الأخير من الفيلم، الذي يستمر حوالي ساعة كاملة، ليس إلا مشهداً صامتاً لسيرها معاً في مدينة هيروشيما، في المطاعم، وفي محطة القطار، وفي ميدان واسع خالي من البشر، إن مشاهد الصمت، والأجساد الباردة، وأصوات النيون الخالية من الجمال، والعمارات الحديثة باهتة للملاحم التي قامت على الأنقاض، كل ذلك يؤكد خواء وعقم العلاقة بين بطلي الفيلم.

أما فيلم «العام الماضي في مارينباد» (١٩٦١) فهو فيلم مبهر عن الموتى الأحياء أو الأحياء الموتى. إن ريتيه يصور بدقة تلك التفاصيل الزخرفية لقصر شديد الجمال والفخامة، بمرآياه وزرياه وحوائطه المقرنة وسقفوه المنحنية وحدائقه ذات الخطوط الدقيق. كما أن التوليف الذي يقوم به يزيد من الإبهار البصري، بانتقالاته الحرة في القصر حتى إنه يحوو الزمان والمكان تماماً. ومع ذلك فإن مشكلة الفيلم هي ترجمة هذا العرض البصري الغامض الساحر إلى نوع من التجربة الإنسانية المتعاسكة والمفهومة، فكل شيء أو شخصية أو حدث في الفيلم يكسى بغموض كامل، فقد يكون الزوج قد قابل المرأة، أو لم له لم يقابلها، في مكان قد يكون أو لا يكون ملتجئاً سحياً، وقد يكون أو لا يكون قد قابلها في المكان نفسه منذ عام مضى، وقد يكون قد سألها أو لم يسألها أبداً أن تهرب معه من هذا المتنجس، هرباً من رجل قد يكون أو لا يكون زوجها. وفي نهاية الفيلم قد يكونان قد غادرا القصر معاً، أو ربما لم يحدث هذا قط!

في هذه الساعات من الزمن والرجوه، تبدو التيمات المسيطرة شديدة الوضوح، وأولها هو التناقض بين العلاقات العاطفية الصادقة والتقاليد الاجتماعية الخائفة، كما

تجسدها تلك الزخارف الباردة، العقيمة التي يحتشد بها القصر، والزوج الشرير الذي ينزع إلى العقل (فهو يستمتع بمعرفة مرمى إطلاق الرصاص من منمنمه)، كما أنه لا يخطئ أبداً (فهو لا ينهزم مرة واحدة في لعبة يلعبها، كما أن هناك تيمحه ثانية، هي الزمن ذاته. فانرجل يزعم أنه قابل المرأة منذ عام، ولكن ماذا تعني كلمة «عام» بالتحديد؟ إن لدى المرأة صوراً فوتوغرافية في غرفتها، عند لحظات واضحة من الماضي، ولكن الصور تبدو كما لو كانت تملأها في الحاضر، وفي أحد مشاهد الفيلم يرتطم رجل بامرأة فيريق شرابها على الأرض، وبعد معنى خمس وأربعين دقيقة من أحداث الفيلم، يعود ريتبه إلى مشهد الشراب المراق المسفرح الأشخاص أنفسهم، عند اللحظة نفسها التي سقط فيها الشراب، هي كان ريتبه يقصد أن خمساً وأربعين دقيقة من الزمن على الشاشة ليست إلا لحظة خاطفة من التفكير داخل عقل شخصية بعينها؟ ولو كان ذلك تعبيراً عن لحظة ذاتية، فإلى من الشخصيات كانت تلك إحدى لحظات وعيها أو لا وعيها؟ فعلى الرغم من أن بناء الفيلم يشبه إلى حد كبير طريقة السرد باستخدام «تيار الوعي»، كما نعرفه في الرواية الحديثة، فإن من الصعب أن نحدد للشخصية التي بمعنى في وعيها هذا التيار: للرجل أم للمرأة، أم صانع الفيلم ذاته، أم مزيج من ذلك كله؟ وربما كان من الأفضل ألا يحاول السرد «تفسير» الفيلم، ويتفق بأن يذوق نكهته الخاصة التي صنعتها صوره الباردة، ولحظاته الحساسة، تماماً مثل أفلام «كلب أندلسي» أو «الباليه الميكانيكي»، ولكن هذه الأفلام التجريدية السردية التفسيرية لم تكن أبداً بهذا الطول الممدد مثل «العالم الماضي» في مارينباد.

أما فيلم «الحرب انتهت» (١٩٦٦) فلا ينتمي كل الانتماء لعالم ريتبه، فهو

أكثر دفئاً وإنسانية من فيلميه السابقين، كما أن الفيلم واضح ومفهوم، ولا يستخدم فيه ريتبه للقطع المفاجئ إلى الماضي إلا في لحظات خاصة فريدة لكي يعبر عن تجارب ذاتية. لكن «الحرب انتهت» مثل فيلمي ريتبه الأولين يتعامل عن كيف يعيش الإنسان في الحاضر، وهو لا يزال أسير الماضي. تبدأ أحداث الفيلم بعد الحرب الأهلية الأسبانية بثلاثين عاماً، حين يستمر البطل (إيث مونخان) في العمل مع الحركة السرية الأسبانية، حيث يكون عليه أن يسافر كثيراً بين فرنسا وأسبانيا ليمد العمال الأسبان بالمشورات والخطط الثورية، وعلى الرغم من أن الحرب انتهت بالفعل، فإنها لم تكن قد انتهت بالنسبة للرجل الذي كرس حياته لها والتي تطبع جميع علاقاته الإنسانية مع أصدقائه ومحبوبته وعشيرته. إن لحظة الذروة من الفيلم تأتي عندما تصدث مواجهة بين الرجل ومجموعة من شباب اليساريين الذين يجدون أساليبهم عقوبة وبلا قيمة أو تأثير، فهم لا يدافعون عن التحول الثوري للعمال لتنظيمهم، وإنما ينادون بالثورة المسلحة وتحريك قوى المجتمع. لكن الرجل يرفض آراءهم القاسية ويستمر في رحلاته إلى أسبانيا، مستمراً على طريقة في حريته التي انتهت، كما أنهم. كما يوحى ريتبه. سوف يستمررون بطريقتهم أيضاً في حريتهم التي انتهت بذورهما. إن المهم في الحرب بالنسبة للمحارب ليس أن تكسبه، لأن الفيلم يجعلنا نشك أن هناك أي إمكانية على الإطلاق للتصالح في حرب عادلة، لكن المهم هو أن نخوضها. ومثل حياة تريفو السيمدانية، فإن أعمال ريتبه تنقسم على وجه التحديد إلى عقد من الأفلام بالأبيض والأسود، تسيطر عليها روح وجودية قلقة، وقد تغير بعض الأفكار السياسية، لكن بعد هذا العقد تأتي مرحلة من أفلام ريتبه الملونة ذات

الأسلوب الأكثر تماسكاً وهذوياً. (يبدو دائماً أن أفلام تريفو وريتبه قد تخلصت بعد تحقيقهما للنجاح من بعض قلقها وحزنها وغمضها، لكن جودار يبدو على العكس كأنه أصبح أكثر صرماً على نجاحه). لقد كان «الحرب انتهت» هو آخر أفلام ريتبه السياسية، فيلمه التالي «أحبك»، لأحبك» (١٩٦٨) يستخدم في سخرية سودوية قالب الخيال العلمي لكي يدرس أزمة السرد الروائي للفيلم، مما يوحى بأن فيلم «مارينباد» بقفزاته التي تكثّر الاضطراب في الزمان والمكان يمكن أن تصبح مفهومة أو تصوراً أن الأحداث - مثل «أحبك» - تدور في وعي شخصية أساسية قد أحدث الاضطراب فيها «آلة الزمن»، وفي الحقيقة أنه بالنسبة لريتبه فإن «آلة الزمن» الحقيقية هي «السيما ذاتها».

أما فيلم «العالية الإلهية» (١٩٧٧) فيستخدم أيضاً الدلويف الذاتي نفسه لدراسة الطرق السردية أكثر من اهتمامه بموضوع الالتزام السياسي، حيث يدرس ريتبه وعي الروائي بطل الفيلم، وينقل إلى الأمام والخلف بين الرواية التي يكتبها ولحياة التي يعيشها.

أما فيلم «عصى في أمريكا» (١٩٨٠) فيدور حول علاقات إنسانية متشابكة لوئها الطموح والطمع ويتقرب من النظريات السلوكية لعالم الأحياء الفرنسي إنري لا بوريه، الذي يظهر في بعض المشاهد وهو في عمله، ليعطي بعض ملاحظات حول النزاعات العدوانية.

وسوف يبدو ريتبه خلال الثمانينات إلى هذه الدراسات النفسية والاجتماعية في فيلمه «هجرة روائية» (١٩٨٣)، والتي تترج بين ثلاث قصص تاريخية مختلفة. أما في «الحب قدمات» (١٩٨٤) فهو يلقى الضوء على الحياة في مدينة بروتستانتية في جنوب فرنسا، حيث يبدو العالم للصغير منقطعاً عما حوله.

زملاء الموجة الجديدة:

كان هناك مخرجون فرنسيون عديدون - ربما ليسوا بطول قامة جودار وتريغو وريتييه - قد ساهموا أيضاً في ذبوع شهرة السينما الفرنسية منذ الستينيات، وقد كان كلود شابرول هو أول ناقد من كتاب «كراسات السينما» يتحول إلى صناعة الأفلام. وقد كانت أفلامه «البناء العجم» (١٩٥٩) و«لاتدرو» (١٩٦٢) و«الغزلان» (١٩٦٨) و«الجزائر» (١٩٦٩)، التي تنتمي إلى عالم «الفيلم نوار» تصويراً عن التعارض والتضاد بين اللواصع الجنسية لشخصياته، والبيئة البرجوازية الخالقة بتفاصيلها شديدة الدقة والصرامة. ولقد تخصص شابرول في الأنماط النفسية الغربية أو الفرنسية، التي قد تنتهي إلى ارتكاب جريمة - أو جرائم - القتل.

ومذ «الجزائر» بدأ شابرول في إخراج فيلم أو أكثر لكل عام، منها: «الزفاف الدمى» (١٩٧٢) و«الساحر وجنون البرجوازية» (١٩٧٥) و«أليس في هروبها الأخير» و«السرقة اللدم» (١٩٧٧) و«فيوليت» (١٩٨١) والذي يدور حول قصة حقيقية تعود إلى عام ١٩٣٢ عن فتاة في الثامنة عشرة من عمرها وضعت اسم لوالديها في الطعام ليلقيها حفيهما. لكنه مثل جودار وتريغو وريتييه، تذبو مسيرته في صناعة الأفلام خلال الثمانينيات غير مستقرة على معدل ثابت، كما أنها تتنقل بين عوالم مختلفة، ومن هذه الأفلام «جودال الكبير» (١٩٨٠) الذي يدور حول الحياة الريفية في فرنسا قبل الحرب الأولى، و«دم الآخرين» (١٩٨٤) المقتبس عن سيومن دي بوموار، ويدور حول باريس خلال سنوات الاحتلال، لكنه يعود بعد ذلك إلى نمط الفيوم نوار «في أفلام متواصلة» وإن كان فيلمه «الأكفحة» (١٩٨٧)، ويكره من أن يكون دراسة نفسية في قالب الرعب،

كما أن فيلم «أمر النساء» (١٩٨٨) قد اكتسب شهرة نقدية بفضل معالجته للوادة عن حياة وموت آخر امرأة يقطع رأسها بالمقصلة خلال حكومة عام ١٩٤٢.

أما روجية فاديم فقد كان أول أفلامه «وخلق الله المرأة» (١٩٥٦) سابقاً أيضاً على موجة ١٩٥٩، ولقد بدأ فاديم في هذا الفيلم بمعالجة صريحة وخشنة لموضوع الجنس، وصنع من بريجيت باردو نجمة للإغراء، لكن أفلامه للثانية لفتلتها الزخارف والأسلوب السبق فبدت كما لو كانت تتناول الجنس، ولكنها تنظر إليه بنوع من الحياء والاحترار على طريقة سيمون دي ميل، كما في أفلام «علاقات خطيرة» (١٩٥٩) و«السرقة الحسب» (١٩٦٤) و«بارباريلا» (١٩٦٨).

ويأتي جاك ديمى ليقتحم أفلاماً ميلودرامية غنائية متوسطة المستوى، فيلم «مطلات شربورج» (١٩٦٤) يجمع خيط أكثر الحكايات الميلودرامية سطحية (سبى يحب فتاة، ويذهب إلى الجيش فتتزوج أمد الأثرياء، ويعود للشباب فيجد أن حبه قد ضاع، لكنه يجعلها ويتركها بكل الوسائل السينمائية التي يتصورها، فالفيوم لا يتوقف فيه للتأمل أبداً، حتى إن أكثر الأفكار تفاعلة - الاحتياج إلى حكمة بتولين، أو طلب «لوثر» من اللجاز. تحاول أن تكتسب قيمة بالاستعانة بموسيقى موشول ليجران المبهرة، كما أن مصمم الديكور «برنار إيفيان» يستخدم جماليات «فاندرية العرض»، فلو كان ورق الحائط برتقالياً زخرفاً بزهور أرجوانية، فإن ثوب المرأة يجب أن يكون أرجوانياً مزخرفاً بزهور برتقالية. وعندما يتلامس ورق الحائط مع البشر، فإنك يجب أن تتوقع الكجامل التام لقواعد البناء الفيلمي أو الدراسة المتعمقة للشخصيات.

لكن زوجة ديمى، المخرجة أنييس فاردو تنتمي إلى عالم مختلف ضاماً في

صناعة الأفلام، فهي تصنع الأفلام كي تتأمل وتفكر وتكسامل، وتعالج بحساسية ذهنية فائقة مشكلات الفنان وصعوبة جعل الحياة سعيدة وثقوية. وفي أفلامها «كلوي من الخامسة حتى السادسة» (١٩٦٢) و«السعادة» (١٩٦٥) و«حب الأم» (١٩٦٩) نجد أن جميع أبطالها إما نساء أو فنانون، ومشكلاتهم هي أن يجدوا نوعاً من التولود مع الآلام المعنوية أو النفسية.

فيلم «كلوي من الخامسة حتى السادسة» يصور تصحيح دقيقة - هي أيضاً الزمن الفعلي لعرض الفيلم - من حياة مخيبة «البوب» الشابة التي تنتظر نتيجة العمل التي سوف تؤكد لها إذا ما كانت مصابة بالسرطان أم لا. أما فيلم «السعادة» فهو فيلم متأمل بارد لحياة أسرة سعيدة، يدخل فيها الزوج في علاقة مع امرأة أخرى مما يدفع الزوجة للالتحار، بينما يستكمل الزوج علاقته فيعيش حياة سعيدة مع عشيقته بعد وفاة زوجها. وعلى الرغم من أن أسلوب الفيلم شديد الإحكام، إلا أنه يكتسب بالتعويض في اقتراحه من العالم النفسي والأخلاقي لشخصيات. بينما نجد في فيلم «الحيوانات» (١٩٦٦) أن فاردو تدرس العلاقة بين الوهم والواقع في عقل كاتب يتحدث إلى الحيوانات، ويعجز عن التمييز بين شخصيات رواياته والناس الحقيقيين.

خلال السبعينيات اتجه أسلوب فاردو إلى نزعة أقرب إلى التجسيلية. لم فيلم «واحدة تغني الأخرى لا» (١٩٧٧)، الذي يسجل وقائع خمسة عشر عاماً من حياة صديقين تتجه كما منهما في طريق مختلف. أما في فيلم «المشردة» أو «بلا سفق أو قنانون» (١٩٨٥) فإن أسلوب فاردو يقترب من أسلوب روبرت بروسون، في فيلم يدور عن حياة فتاة مرافقة تصنع بلا هدف، لتقابل أنماطاً مختلفة من البشر، وتلقى مصرعها في النهاية.

ومثلها تأتي الأفلام المتألمة لسخرج إيريك رومير، وحكاياته الأخلاقية عن الحب والاشفاق، مثل «إليتي عند مود» (١٩٦٨) و«ركبة كاير» (١٩٧١) و«كلوي في فترة بعد الظهيرة» (١٩٧٢). إن رومير - مثل جويلر - وتريفو وشابرو - قد أصبح مؤلفاً لصناعة الأفلام من خلال «كراسات السينما» التي قام بالإشراف عليها بعد وفاة أندريه بازان.

ولقد كانت أفلام رومير في المرحلة الأولى تميل إلى النزعة التجريبية العقلية، في مسحة من السخرية للمسترة، تفوس إلى أصمات النفس البشرية لتدرس طبيعة التواضع الإنسانية، كما أن بناءها يبدو شديد الإحكام كما لو كان يعتمد على المنطق الديكارتي، لهذا حظيت بكثير من الإعجاب للقدرة باعتبارها أعمالاً فلسفية رفيعة المستوى وهو ما يبدو واضحاً أيضاً في فيلم «الماركيز» (١٩٧٥) الذي يبدو بحثاً ميتافيزيقياً في الفرائز الجنسية، من خلال قصة امرأة نبيلة شابة استيقظت ذات يوم لجد نفسها حاملاً دون أن تتحد لذلك الأمر تصويراً.

وخلال الثمانينات، اشترك رومير في سلسلة تحمل عنوان «كوميديات وأمثال»، ومنها «زوجة الطيار» (١٩٨١) و«الزواج المثالي» (١٩٨٢) و«برلين على الشاطئ» (١٩٨٣) و«ليلة البدر في باريس» (١٩٨٤) و«الصيف» (١٩٨٦) و«صديق صديقي» (١٩٨٧).

أما خامس مخرجي مجموعة «كراسات السينما» فهو جاك ديغوت، الذي يستكشف دائماً السحر والغموض في صناعة القصص وتذوق الجمهور لا، كما نرى في أفلامه «باريس تنتمي لـ» (١٩٦١) و«الحب المجنون» (١٩٦٨)، أو في فيلمه «سيلين وجولي ينهبان لركوب القوارب» (١٩٧٤) الذي يتمتع بالثقافية والمرح. ولقد تميزت أفلام ديغوت بمسحة ذات طابع أدبي ومسرحي، ففيلمه الأول

«باريس تنتمي لـ» يتناول قرقة تحليل باريسية تقوم بالتدريب على مسرحية «بيركلويس» لشكسبير، ومن خلال مجموعة من المصادفات يعتقدون أنهم قد وقعوا في شرك مؤامرة فاشية لتدمير العالم، لكنهم يكشفون أن هذه المؤامرة ليست إلا خيالا في ذهن روائي أمريكي مصاب بجنون العظمة والاضطهاد، ولكن بعد أن يكون اثنان منهما قد لقيا مصرعهما، ويكون قد استولى الاضطراب والتدمير على حياتهم جميعاً. ولقد قام ديغوت بتصوير الفيلم بين عامي ١٩٥٧ و١٩٥٩ باقتراض المال من تريفو لشراء الفيلم الخام، واستعارة الكاميرا من شابروك، (إن عائلة دوايل في «أريسمائة صرية» لتريفو تذهب إلى قاعة السينما، حيث يعرض فيلم «باريس تنتمي لـ» على الرغم من أن الفيلم لم يكن قد اكتمل بعد).

أما فيلم ديغوت الثاني «الراهبة» (١٩٦٥) فقد منع في فرنسا بسبب قصته التي تدور في القرن الثامن عشر عن امرأة تسقط في الدعارة وتنتهي إلى الانتحار لما وجدها من نفاق وخداع داخل المؤسسات الدينية. لكن «الحب للمجنون» استطاع أن يحقق النجاح، وهو دراسة في أربع ساعات للتحلل البطيء الذي يطرا على علاقة الزوج، من خلال تقابل الواقع مع تجربة إنتاج تليفزيونية مسرحية راسين التراجيدية «أندروملا»، يقوم الزوج فيها بدور البطولة الرئيسية. ولقد تميز أسلوب الفيلم بالبطء والصرامة للذين أتاحا لريغوت دراسة متأملة لاكتشف كل الأسئلة حول طبيعة الهم المسرحي والسينمائي، مثلما فعل ريدوار من قبل في «العربة الذهبية» (١٩٥٢).

وخلال السبعينيات، يصنع ديغوت سدة أفلام روائية من بينها «سيلين وجولي ينهبان لركوب القوارب»

و«المرجحة الدوارة» (١٩٧٨)، أما خلال الثمانينيات فينتقل ديغوت إلى عالم أكثر تعقيداً، يبحث في غموض الذات من خلال معالجة سيربانية، مثل «الجسر الشمالي» (١٩٨١) و«الحب على كوكب الأرض» (١٩٨٤). وربما كان نجاح ديغوت التجاري محدوداً، لكن تأثيره كأحد أهم «الروائيين» في عالم السينما الفرنسي لا يمكن إنكاره أبداً.

لكن لوي مال هو جرح أكثر مخرجي الموجة الجديدة الأولى انتقادية. ففي «الطاق» (١٩٥٨) يقدم دراسة أدبية رفيعة لأخلاقيات وحياة الطبقة شديدة الثراء، كما تتجسد في المرأة التي تتخلص من زوجها رجل الصناعة، وعشيقها لاعب للبول، لتهرب مع طالب شاب قضت معه ليلة واحدة. أما في «زلاي» في «المدرو» (١٩٦٠) فهو فيلم مغمض بالصور والثقافة والعربة يستخدم فيه لوي مال الحيل السينمائية لإيجاد خلق للكات الأدبية والصوريات التي احتشدت بها الرواية التي القى منها الفيلم. إن طريقة السرد الجامحة وغير المنطقية التي يستخدمها لوي مال، بالإضافة إلى التوليف والمزج بين، جميعها تعكس عدم المنطقية في أن طفلة صغيرة. أما في فيلم «مهمة القلب» (١٩٧١)، ولقد لوي مال نظرة «زلاي» تتقمص شخصية طفولية لعالم الكبار وقبوده، من خلال وجهة نظر مال غريبة جميلة تحاول أن تحافظ على أسرته وحبيبها معاً، كما أنه في «القمعر الأسود» (١٩٧٥) يمزج بين الواقعية والرمزية في فيلم يقف في منتصف الطريق بين الفانتازيا والخيال الطمى. ويكشف الفيلم الأمريكي الذي أخرجه لوي مال «مطفة جميلة» (١٩٧٧)، عالم الخيال الإبداعي عند الأطفال، وحيوية موسيقى الجاز الأمريكي، واللواء للبحر للذكور التاريخي، القيود الأخلاقية المتناقضة لرؤية الكبار عن عالم الجنس.

أما أفلام مال الأمريكية الثالثة فتشمل عمله اللامع «عشاق مع أندريه» (١٩٨١) الذي يعتمد على أسلوب السحاحة، بالإضافة إلى فيلمه التسجيلي «البحث عن السعادة» (١٩٨٦) الذي يعتبر دراسة بانورامية عن تجربة المهاجرين الجدد إلى أمريكا وفي عام ١٩٨٧ عاد إلى فرنسا لكي يقدم فيلمه الذي يتقرب من سيرته الذاتية وداعاً يا أطفال، من خلال وقائع يومية للصداقة بين طفلين في مدرسة ريفية خلال الأشهر الأخيرة من الحرب العالمية الثانية.

ولعل أكثر المخرجين الفرنسيين في هذه الفترة إثارة للجدل للفناني هو كلود ليهوش، بسبب توجهه الواضح والصريح إلى المتفرجين وشبائه الضاحك، فهو يستخدم كل إمكانات السرد السينمائي الحديثة التي ابتكرها محاسبوه من مخرجي السينما الجديدة لكي يصنع أفلامه التي ينتجها ويكتبها ويخرجها ويصورها ويقدم برمتها، على نحو ما فعل في «رجل وامرأة» (١٩٦٦) و «الحياة» (أو عشق من أجل الحياة)، (١٩٦٧) مما يمكن القول بأنه يتبع سياسة سينما المؤلف، لكن على الرغم من الإنهيار اليميني الذي تشتمع به أفلامه، فإنها تفقد السبق للوجداني، لكنه يلمع ككفان أكثر أصالة في أفلام أخرى مثل كوميديا الرعب «القط والفأر» (١٩٧٨)، وفيلمه الذي يشبه روايات السعاليك «مغامرة لاثنين» (١٩٧٩).

لكن أفلامه خلال الثمانينيات، مثل «في الداخل والخارج» (١٩٨١) و «إديت ومارسيل» (١٩٨٣)، و «فلتحيا الحياة» (١٩٨٤) و «رحيل» (١٩٨٥) و «رجل وامرأة بعد عشرين عاماً» (١٩٨٦)، و «أخذوا يا قطاع الطرق» (١٩٨٧) تؤكد جميعها خرافه من الناحية الوجدانية أو الفكرية.

وهناك أيضاً المخرج الفرنسي الذي لم يتأثر في أفلامه بالموجة الجديدة كلود سوتيه، الذي أصبح خلال أعماله في السبعينات ملاحظاً دقيقاً لعالم الطبقة المتوسطة الفرنسية، كما اشتهر بأن مجموعة السعاليين عنده تكاد تكون ثابتة. ومن أفلامه «أشياء الحياة» (١٩٧٠) و «قصة بسيطة» (١٩٧٨) و «الابن المفقود» (١٩٨٠) و «أيام قليلة مضي» (١٩٨٨)، وجميعها تتناول حياة الطبقة المتوسطة المحاصرة في فترة منتصف العمر بالروتين الذي يكرر كل يوم.

على النقيض، لا يلتزم بيوفار تاقرنيه إلى الموجة الجديدة، لكنه تأثر بها، وهو الذي بدأ ناقداً وعاشقاً للأفلام، لذلك فإن أفلامه تمسك مزيجاً متوافقاً بين جيل ما بعد الموجة الجديدة، وذلك الأسلوب القديم المصقول الذي سبق لأبناء الموجة الجديدة (الذين كانوا نقاداً في «كراصات السينما») أن وجهوا إليها انتقاداً شديداً كان فيلم تاقرنيه الأول هو «ساعاتي سان بول» (١٩٧٤) الذي اقتبسه عن إحدى روايات سيمون البوليسية بجريمة قتل ذات أبعاد ميتافيزيقية، لكنه قدم فيها بعد عدة أضافات مختلفة من الأفلام التي تتناول عدداً من الموضوعات، تميزت جميعها بجمعها بين أسلوب الموجة الجديدة والبناء الكلاسيكي شديد الإحكام.

ومن أفلامه «القاضي والمساح» (١٩٧٦) الذي يتناول العلاقة المعقدة المتوازية. والمتشابكة في آن واحد. بين أحد القضاة وقائل محترف خلال القرن التاسع عشر. لكن أهم أفلامه «روح الإربواز النظيف» (١٩٨١) و «يوم أحد في الريف» (١٩٨٤)، أما الأول فهو كوميديا سوداء متممة عن لفحافة الزوجية والقتل، أما الثاني فهو دراسة ذات طابع شاعري ليوم من حياة فنان لتطباعي عجوز، يزوره أطفاله الذين

كبروا في بيوته في الريف خلال أواخر صيف ١٩١٧.

كما أن تاقرنيه أنتج بعض الأفلام لبعض المخرجين من الجيل التالي، فأتاح لهم صنع أفلامهم الأولى، بالإضافة إلى مكانته البارزة في عالم صناعة السينما الفرنسية التي أمهله لكي يكون رئيساً ل نقابة السينمائيين الفرنسيين.

الموجة الجديدة الثانية:

هؤلاء المخرجون الذين بدؤوا حياتهم الفنية في الستينيات والسبعينيات، وقدموا البديل المظنون للمنتظر لأفلام تريفو وجودلر، حيث أهتمت مجموعة منهم بالتفسير عن التجارب الشخصية شديدة الذاتية للأحاسيس البشرية والعلاقات الإنسانية، أما المجموعة الأخرى فقد صنعوا أفلاماً سياسية تحريفية، وكان أكثر هؤلاء شهرة هو كوستا جافراس بأفلامه «الساخنة» (١٩٦٨) و «الاعتراف» (١٩٧٠) و «حالة حصار» (١٩٧٣)، والتي كانت ترمز بين اللزعة الراديكالية السياسية بأساليب سينمائية ثورية مع مزيج من التشويق البوليسي والنقد الاجتماعي. وتبدو جذور كوستا جافراس في الموجة الجديدة واضحة من خلال كاميرا ران كوتار، التي تغتسل النظر إلى الوجوه، وتجري وسط الزحام، والتي تذكرك على نحو ما بتصوير كوتار لأفلام «اللاهث» و «الساكن» و «جول وجيم» ومن بين أفلام جافراس الثانية «صوت المرأة» (١٩٧٩)، لكنه ينتقل فيما بعد إلى الولايات المتحدة، ليصنع أفلاماً مثل «مفقود» (١٩٨١) و «هواناك» (١٩٨٣) و «خيانة» (١٩٨٨).

أما جيلو بونتيكورفو وأفلامه «معركة الجزائر» (١٩٦٦) و «أحرق» (١٩٧٠) فيعكس نوعاً آخر من الراديكالية

سواء في الأسلوب أو الأيديولوجية، ويميل إلى استخدام أسلوب قريب من التسجيلية الواقعية «سينما الحقيقة» ليعنى قدراً أكبر من التقائية ولأهمية على دراسته حول الالتزام والحرية.

وبالطبع فإن اكتشاف وتطور «سينما الحقيقة» كان من إسهامات السينما الفرنسية في عالم الأفلام التسجيلية خلال فترة الموجة الجديدة، ولعل أكثر أفلامها أهمية هو «وقائع صيف» (١٩٦١) لجان روث.

ومايو الجميل» (١٩٦١) لكريس ماركر، وهي الحركة التي اعتمدت على صنع مقالات أو دراسات سينمائية والتي تابعها ماركر، في العديد من الأفلام مثل الفيلم التسجيلي «جوهر الهواه هو اللون الأحمر» (١٩٧٧) الذي يقوم خلال أربع ساعات من العرض بتجميع وثائق تسجيلية عن الحركات الراديكالية في فرنسا في منتصف الستينيات.

ومن بين أشهر أبناء حركة «سينما الحقيقة» مارسيل أوفولس (ابن ماركس أو فرويس)، الذي كان من أهم أعماله فيلمه الممتد أربع ساعات ونصف «الأسماء وللشفقة» (١٩٧١) الذي يجمع بين السينمائية والشرائط الوثائقية من أيام الحرب الثانية، ولقاءات معاصرة مع أشخاص عاشوا الحرب ولا يزالون على قيد الحياة، في محاولة لإعادة النظر في فترة الاحتلال النازي لقريه صغيرة في مقاطعة كليرمون - فيران، وبالتالي إعادة النظر في تاريخ فرنسا خلال تلك الفترة. ويكشف الفيلم عن أن رجال الأعمال لم يتأثروا كثيراً بالاحتلال، بسبب احتواء النازيين، ومقاومتهم مع عديد من أبناء البرجوازية الفرنسية، كما يكشف عن أن الأسطورة التي تحكى عن بطولة وصمود المقاومة الفرنسية تم تصنيعها إعلامياً بشكل يحمل كذباً من المبالغة في فترة ما بعد الحرب.

ومن أهم المخرجين الذين اهتموا بتناول الموضوعات المحلية كان آلان تاني، والذي يتبنى التحليل الماركسي السياسي لحياة أبناء الطبقة المتوسطة. وعلى الرغم من أن تاني من أصل سويسري فإن أفلامه شديدة الفرنسية في مظهرها ولغتها وموضوعاتها. وفي أفلام «السلامندر» (١٩٧٢) و«وسط العالم» (١٩٧٤) و«بيونا» الذي سوف يصيب في الخامسة والعشرين في عام ٢٠١٠ (١٩٧٦) يقوم تاني دراسات عن العلاقات الأسرية المعقدة المتشابكة، للحساسية المفرطة، والإحساس بالمسؤولية العائلية، والالتزام السياسي. وشخصيات تاني تدور إلى أن تكون خارجة عن المألوف والسائد، لكنها مضطرة إلى أن تعيش حياة عادية في قيود الطبقة المتوسطة، وهي تصال أن تقوم توازناً بين هذه الصراعات التي يبدونها تهدد بتفريق تسريح الحياة الأسرية المعاصرة، دون أن تخون نفسها أو تخدع أحد.

وخلال الثمانينيات، استمر تاني في تأمل حياة الناس الهامشيين في أطراف المدينة وأطلالها الفرية، من جوانبها الاجتماعية والفنية، مثل فيلم «في المدينة للبيضاء» (١٩٨٢) الذي تم تصويره في لشونة، والأرض المحرمة، (١٩٨٢) على الحدود الفرنسية السويسرية، والوالدي الشيخ، الذي يصور الأحياء الإيطالية الأمريكية في مدينة بروكلين.

ومن بين المخرجين نجد شارل تاكولا «ابن العم ابنه للعم» (١٩٧٥)، و«كلود جوريتا» «الصاب المريب» (١٩٧٥) و«صانع القلادة» (١٩٧٧)، و«برتران بلويس» «أخرجوا مناديتكم» (١٩٦٨)، و«جان أوستاش» «أم والمارة» (١٩٧٣)، و«تيللي كابلان» «شارل وبوسي» (١٩٧٩)، و«كلود ميللر» «الطريق الأفضل» (١٩٧٦).

إن هذه الأفلام تشترك مع الموجة الجديدة في اهتمامها الفائق بالأحاسيس والتجارب الإنسانية الداخلية، وحماسيتها تجاه معالجة موضوع المرأة، والوقوف ضد النزعة الذكورية التي طغى من شأن الرجل وتفوقه على المرأة، كما أن هذه الأفلام تتميز بأساليب السرد ذات الفقرات أو النهايات المفاجئة، واهتمامها بالفرص داخل النفس البشرية أكثر من الوقوف عند سطح حكاية أحداث متعاقبة داخل الزمن السعادي.

تأثير جماليات الموجة الجديدة:

لقد تركت جماليات الموجة الجديدة تأثيراً حائلاً على السينما في أوروبا أمريكا. فقد كانت بالمقارنة مع السينما الإيطالية التي اهتمت بالمضمون والموضوعات الإنسانية، سينما تحارب الكشف عن مضمون جديد من خلال أساليب جديدة، وهو ما بدأ في حينه حلاً سحرياً أمام السينما الأمريكية على نحو خاص التي كانت قد أشرقت على الإفلاس من ناحية الشكل والمضمون على السواء، عندما حاولت تطبيق لجماليات التقليدية على الأفلام الملونة والشاشة العريضة، بينما استطاعت أفلام الموجة الجديدة أن تجد لظنه التقنيات جمالياتها الخاصة، فمضت فترة أكبر على التعبير على تجارب أكثر حيوية وثقافة ومعاصرة بالمقارنة مع سينما الشاشة التقليدية (والتي كانت تسمى الإطار الذهبي، وأفلام الأبيض والأسود. لقد أصبحت الأحاسيس للبصرية للصور والألوان والأصوات هي الأساس لفهم القصة والموضوع.

وبهذا كانت جماليات الشاشة التقليدية تعتمد على التكوين (داخل) إطار الشاشة بتطبيق المفاهيم التقليدية عن المساحة، والتوازن والتناسب

والمنظور - وهي المفاهيم التي حاول مخرجوها هوليوود - ممهّلاً، لكي نلتصّب الشاغلة المربوطة - فإن المروجة الجديدة اكتشفت التكوين (خارج، الشاشة، بمعنى أن الصورة ليست هدفاً في ذاتها، لكنها إشارة لواقع مترامي الأطراف متعدد خارج العالم الفيلمي، كما اكتشفت أيضاً جماليات تثبيت الكادر، واهتزاز الكاميرا المحمولة على الكتف، وعدسة الزووم، والانتقالات والذهابات المفاجئة في الحبكة، والتريفل الذي يقفز في الزمان والمكان، وكانت تلك الجماليات جميعها إضافة حقيقية لتجربة المتفرج في الدخول إلى العالم الفيلمي.

وتلك الجماليات الجديدة قد حدثت نوعين من المصنوعين اللذين يمكن للأفلام أن تعبر عنهما، أما النوع الأول فيدور حول التجارب الإنسانية الخالصة، الأحاسيس والمشاعر والأفكار التي تحدث لأشخاص يعيشون لحظة حاسمة من حياتهم، وعادة ما يتجهون إلى نوع من الاكتشاف الذي يشبه الميلاد الجديد (مثل أفلام تريفل ورومير وجودار في مرحلته الأولى). لكن النوع الثاني يدور حول موضوعات سياسية، ويستخدم أساليب راديكالية تريد من وعي المشاهد بواقعه السياسي والاجتماعي، ويمسح ببعض تقنياته من بريخت (مثل جوناك في مرحلته التالية، وكوساجافراس وبونتيكورلو، أو أن موضوع الأفلام قد

أصبح أكثر غموضاً ومزجاً بين السياسة والتجارب الذاتية (مثل رينيه وتانز). وفي النهاية فقد كانت هذه الأفلام جميعها تهتم بإدراك الواقع: الوجداني أو السياسي، الداخلي أو الخارجي، لذلك استخدمت كل الأدوات السينمائية للإدراك لتنتج للمتفرج قدراً أكبر من الإدراك.

ومن الطيور للدهشة (ومن المفارقات أيضاً) أن هذه الجماليات قد تم بلورتها على أيدي تلاميذ أندريه بازان، الذي كان ينادي بأن للفنان السينمائي عليه أن يخفي تماماً وراء «الأسلوب بلا أسلوب»، ليحرك الفيلم يكشف عن الواقع الموجود أمام عدسة الكاميرا، لذلك فإن على صانع الأفلام أن يعمد إلى تصوير أدراكاته الشخصية للواقع. ومطابقاً لهذه الجماليات كان المخرجون المفضلون عدد بازان هم ويلز وريدوار وشابلن وروسيليني، الذين قال عنهم إنهم «يؤمنون بالواقع، أكثر من إيمانهم بالصورة كما كان يفعل أيزنشتاين الذي كان يبنى واقعته الخاص من خلال المونتاج. لكن تلاميذ بازان كانوا يرون أن الواقع هو ما تدركه الذات عن الواقع (أو أنه بالأحرى ليس هناك واقع واحد، وإنما لكل منا واقعه). لذلك فقد كانت جمالياتهم وتقنياتهم هي للتدخل الواضح لإعادة صياغة هذا الواقع.

لكن بازان الذي توفي عام ١٩٥٨ لم يعيش ليرى هذا التحول الكامل تجاه الأفلام الملونة والشاشة العريضة. ومع ذلك فإن من الحق القول إنه قد رأى بوضوح أن السينما ظلت طوال عقدين كاملين - منذ لخراع الصوت المتزامن - مقيدة في أسلوب وتقنيات محددة، كما أنه قد تنبأ بأن دخول تقنيات جديدة إلى عالم صناعة الأفلام سوف يحمل معه موضوعات وأساليب جديدة. وهذا ما حدث مع الثورة التقنية والجمالية، التي أتاحت للسينما الفرنسية أن تحمل فن السينما إلى آفاق رحبة جديدة، متعددة بالحدود.

المصادر

- المصدر الأساسي مادة هذا الموجز لتاريخ السينما الفرنسية هو كتاب - Gerald Mast, A short History of the Movies.
- بالإضافة إلى عدة مراجع أخرى تمت الاستعانة بها لاستكمال بعض المعلومات التاريخية، من أهمها:
- Roy Armes, French Cinema.
- David A. Cook, A History of Narrative Film.
- Jill Forbes, The Cinema in France.
- Ephraim Katz, The International Film Encyclopedia.
- The Macmillan Dictionary of Films and Filmmakers, Vol. 2.
- Directors -
- James Monaco, The New Wave.

السينما عرب وفرنسيون



السينما العربية في فرنسا

صورة وإطار مقارنة تحليلية

غسان عبد الخالق

وتطريزه عن الشرق وعالمه وسحره وحلة الانبهار التي تعود إلى آلاف السنين من هذا الشرق والحياة فيه الملأى بالغنى والكنوز والأسرار والأساطير وغورها مما يجعل الرغبة في معرفتها أكثر استغارة للمخولة من المغامرة في التحرف عليها. وهذا ماكان يزودها غموضاً بالنسبة للغرب.

لذلك يمكن القول إن هذا الاختصار المكثف لموضوع عميق وأوسع لن يلقيه حقه، لكنه يوضح لنا كيف استمرت هذه الصورة في الكتابات للعديد المختلفة وكيف وجدت بعد ذلك في اللوحات الفنية لكبار الرسامين الذين تعرفوا على عالمنا وحاولوا نقل صورة عنه دون أن يستطيعوا التخلص من هذه البقايا المتبقية في مخيلتهم لكن الانبهار بالشرق كان

حول الصراع الديني الذي يثقل المصالح الاقتصادية وتوسع مناطق النفوذ ويشكل أرضية الاختلاف الأساسية عبر المراحل التاريخية وما تبقى منه بعد مرحلة الحروب الصليبية، ثم الخروج العربى من أسبانيا وسقوط القسطنطينية. وهو صراع يغنى عن مكوناته الفكرية الدينية إلا أنه يجب فهمه على أساس التناقض الذي يشكله الإسلام مع المسيحية التي باسمها كان يتم توسيع مناطق النفوذ في العالم، وفيما يحمى حوض البحر الأبيض المتوسط، خاصة بعد اكتشاف القارة الأمريكية، صراع لم يخف بالمرغم من محاولات إخفائه أو استيعابه نتيجة تطور وضرورات المصالح المستجدة.

وحول ما احتفظت به المخولة للفنوية أو صاهمت في تصفيحه وتوسيعه

لا يمكننا الحديث عن الصورة العربية في فرنسا أو في الغرب إجمالاً من خلال السينما العربية دون الحديث عما كانت عليه هذه الصورة قبل أن تكون هناك سينما عربية تدخل إلى الغرب عبر هذا الاختراع الغربى.

ولكى لا يشط بنا البحث، يمكننا القول إن الصورة كانت موجودة قبل السينما العربية وتكونت عبر المراحل التاريخية الطويلة من خلال النظرة للمدائنية التي ميزت عصور الصراع الديني والعسكري، فبالرغم من الإسهام الكبير للفكر العربى الإسلامى فى نهضة الغرب الفكرية بعد أن حفظ ونقل بأمانة كجذرة كل الفكر القديم وخاصة اليونانى إلا أن بقاء النظرة المدائنية ظلت راسخة فى صورة يمكن تلخيصها بأنها تمحورت:

يوازي حديا ويختفي أحيانا كثيرة بسبب هذه المؤثرات. فخرسام من القرنين الوسطي مثلا يرسم لوحة عن هروب السيدة العذراء ويوسف للجار إلى مصر عبر الصحراء، تجد أن صحراءه صغير ضحلة تدل على جهة بماهية الصحراء التي لم يرها ولم يستطع تخيلها في رسوماته (PATINIR).

لكن هذه المؤثرات الدينية التي كانت تمسك الفريسي إلى الشرق أرض السيد المسيح مغلقة بحلمه عن الأرض المقدسة، وأرض الأساطير هي نفسها التي كانت تحمل عناصر العداة التي تملح من محاولة اكتشاف الآخر، فيقي هذا المجهل المتبادل جهلا ثقافيا وليس تباهلا مستمرا إلى مرحلة ظهور المستشرقين التي توافقت مع ظهور المرحلة الاستعمارية وما حملته من دوافع على أكثر من مستوى فكري وديني واجتماعي واقتصادي وسياسي لاكتشاف الشرق ولتصعب جميع هذه الدوافع في إطار المصالح الغربية الاستعمارية التي أصبح من الضروري بالنسبة للغرب للحفاظ على منافسته من مكاسب. فجاءت الصورة العربية في الفكر الاستشراقي تحمل في شكلها قيمة علمية ثقافية وفي مضامينها خدمة لمصالح استعمارية. ولم يغير هذا الفكر عبر عدة قرون الصورة السابقة التي وإن تطورت قليلا وتوسع إطارها إلا أن محتواها بقي هو نفسه فبالرغم من بعض التوليات الحسنة لم يستطع هذا الفكر أن ينزل إلى مستوى الناس لغيره في نظرتهم. ولتلكاسه التي من خلال لوحات الرسامين التي حفقت تمبيدا سطحيًا عن عالمنا لم يزد في صورة الحلم إلا غموضا وإنهيارا وتبسيطا في الوقت نفسه، وهذه العناصر التي انسحبت من للفوس إلى الكتابات وإلى اللوحات الفنية هي التي استمرت مع الصورة الفوتوغرافية ويدها مع الصورة السينمائية الصامتة ثم الناطقة.

لذلك وبالرغم من ازدياد الاهتمام الغربي بكل مايتعلق بعالمنا، تبعا لمصالحه وبالرغم من للخدمات التي يرى البعض أن الاستشراق قدمها ولو أنه استفاد منها على طريقته، وبالرغم من وضوح طبيعة العلاقات التي بدلت تأخذ شكلها التي ستصل إليه منذ أواسط القرن الماضي وحتى مراحل الاستقلال الوطني، إلا أن هذه النظرة لم يلقها تغير يذكر. لكن على المستوى السينمائي، تأتي قراءة جديدة لتعيد النظر في هذا المفهوم، فالأفلام التي صورت من قبل الغرب في عالمنا واستفاد منها على أكثر من مستوى بعد أن وضعها في الإطار الذي يريد. هذه الصورة تشكل برأى المادة التي يمكننا أن نعيدنا إلى أصلها ونصيرها إلينا فالكتابات الاستشراقية واللوحات الفنية والصور الفوتوغرافية ليست أقل أهمية من الصورة الحية التي نستطيع استعادتها وقراءتها بغير القراءة التي قام بها الغرب وقت تصويرها من منظرة الاستعماري، فحين نقرأها مجددا على حقيقتها ونستطيع إعادةنا إلى إطارها الصحيح، لذلك فإن هذه الصور الغربية عن عالمنا هي الصور الأولى التي دخل الحرب من خلالها إلى الغرب منذ أقل من قرن، ولو أن معنى دخولها وتحققه لم يأت إلا متأخرا. من هنا نستطيع أن نقول إن معنى للتبادل بدأ حين أخذت هذه الصور التي لم يعد بإمكان الغرب نفسه أن يلقها أو ينفذها أو يمتع أصحابها الحقيقيين من استخدامها.

استقلال الصورة والاختراق عبر التمرد

لكن هذه الصورة غير المستقلة، ملها مثل الذين كانت تعبر عنهم في ذلك الوقت، سرعان ما أخذت تصاول الاستقلال والتعبير عن نفسها من خلال

رؤية أبنائها الذين لم يفكروا في ذلك الوقت أن صورتهم موجهة لغير أبنائهم خاصة وأن السينما العربية نفسها منذ بداياتها لم تعبر عن طموح يتجاوز الحيز الجغرافي وللغنى الذي تعطي فيه. لذلك لا يمكن الإدعاء بأن الصورة العربية في ذلك الوقت كانت تحمل أمعانا وأن أصحابها كانوا يريدون بها اختراقا لم يحقق، ذلك أنهم كانوا يتعلمون هذا الفن الجديد للقاء لإلهم من الغرب، وحسبهم أن يجيدوا استخدامه ويجدوا لأنفسهم شخصية من خلاله وبغلا لما يقومون به لدى جمهورهم.

إن الغرب في هذه المرحلة لم يكن يهتم بهذه الصورة العربية المصنوعة بيد أبنائها، ولو أن جزءا منها كان تقليدا، لأن موقفه السابق ذكره لم يتغير ولم يحصل مايدفع إلى تغييره، وهذا ماكان يحصل في فرنسا التي كانت تمارس دورا استعماريًا في ذلك الوقت في بلدان المغرب العربي منذ القرن التاسع عشر وفي الشرق العربي بعد الحرب العالمية الأولى. فهي لم تعرض فيلمًا عربيًا لكنها وعبر مستوطنيتها في هذه الدول وتحدثت في المغرب العربي ساهمت في توزيع هذه الأفلام ونشرها والأهداف كانت تجارية بحتة. ومن هنا الباب بالتحديد استطاعت هذه الأفلام المباعه حقوقها لجميع أنحاء العالم أحيانا وفترات زمنية طويلة، استطاعت دخول فرنسا مع هؤلاء المستوطنين الذين عادوا إليها بعد مرحلة استقلال دول المغرب العربي.

فالعلاقة مع السينما العربية ومع الصورة العربية التي تمثلها من خلال شركات التوزيع هذه، لم تكن إلا استمرارا للمصالح الاستعمارية ولهذا يتزامن وجود أول صالة عرض للأفلام العربية في باريس مع هذه المرحلة بالذات ومع تكون أحياء شعبية تضم غالبية من العرب المهاجرين، فكانت صالة الأقصر

فى باريس قسرب حى باريس (BARBES) ذى الغالبية المهاجرة حيث كانت هذه الصالة تعرض خاصة الأفلام الغنائية لكبار المطربين والمطربات العرب، نظراً لوجود المسألة فى هذا الحى، فبعد كان صعباً أن يسمي ذلك اختراقاً لأن هذه الأفلام المعروضة لم تكن تصل إلى جمهور فرنسي ولم يكن لها أية ردة فعل فى الأوساط الفرنسية بالرغم من أن هذه المرحلة بالذات تميزت بظهور تيار فكرى وسياسى مؤيد لحركات التحرر الوطنى ومعارض لاستمرار السياسة الفرنسية الاستعمارية، لكن هذا التيار الذى حقق وجوداً ثقافياً متميزاً، خاصة عبر رموزه الشهيرة مثل جان بول سارتر أو ألبر كامو، لم يستطع أن يتحول إلى تيار شعبى، وكان يجب الانتظار انتهاء هذه المرحلة الاستعمارية بعد الهزيمة الفرنسية فى ديان بيان فوبويد انتصار الثورة الجزائرية واستقلال عدد من الدول التى كانت تحت السيطرة الفرنسية والوصول إلى أحدث ١٩٦٨ ليصبح هذا التيار العالم الثالثى كما يحلو للبعض أن يسميه، تياراً قريباً إلى الشارع الفرنسى.

ذلك أن أحدث ١٩٦٨ فى فرنسا، وفيما يحدى أسبابها وظروفها وديناميها جلى أكثر من مستوى، أفرزت ولا شك تدرجاً فى السلوكيات الاجتماعية لدى الشباب تترافق مع انفتاح ثقافى وسياسى واسع على حركات التحرر فى العالم، بعضه حمل شكل الدينى وبعضه شكل الدفاع وبعضه الآخر شكل المشاركة الفاعلة فيه. لكن الذى يهمنى فى هذه المرحلة هو موقع الصورة العربية ضمن هذه الظروف الجديدة. فليبدأ أولاً بتحديد هذه الظروف، فعلى المستوى الفكرى بدأت تيارات فكرية تخرج من قوالبها وتواصل الانفتاح ليس فقط على تيارات فكرية أخرى بل كذلك على وسائل تعبير

أخرى فخرجت الفلسفة إلى المقامى مع جان بول سارتر وإلى المسرح والسينما إطار للتلاقى معها من قبل شريحة أوسع بكثير من حلة المفكرين الصنيقة أو حيز الكتابات المتخصصة. وهذا ما أوصلهما إلى المستوى السياسى: فالفكر المفتح لا يمكن أن يبقى متجاهلاً الأحداث السياسية والأوضاع الناشئة عنها فدخل إليها ولم يكن دخوله نظرياً محصوراً فى إطار التعبير عن المواقف بل أصبح جزءاً من هذه المواقف (ريجيس دويى مثلاً بالنسبة للثورة الكوبية أو سارتر بالنسبة لإضراب عمال ريدو)، لهذا ما إن بدت تظهر هذه المواقف الملزمة لجميع ما بين النظرية والتطبيق حتى كان لها للتأثير الاجتماعى من خلال رفض ما هو تقليدى وانعكاس هذا الرفض على السلوكيات الاجتماعية، فيما يعبر تدرجاً جنسياً أو استقلالاً عن العائلة كخليفة لاجتماعية، أو تصقيفاً لاستقلال مالى يفصل ما يربط للشباب بأهلهم حتى قيل من البوارغ، واستطاعت هذه السلوكيات الجديدة أو المتطورة عن سابقتها فى المجتمع الفرنسى أن تفرض نفسها على خلفية أيديولوجية سياسية وصفت باليسار أو اليسارية التى نفسها بعض أنصارها فيها ليس فقط إلى انتقاد كل ما هو مؤسسى والعمل على تخويره بل على رفضه بالكامل ورفض العيش فيه أو بجانبه أو تحت تأثيره فظهرت فى ذلك الوقت بعض حالات التخلنى عما يسمى «العيش المدنئ» والتجوء إلى الريف والصنعة بعيداً عن أى تأثير مؤسسى لكن الذى يهمنى من هذا كله هو التأكيد على حالة الرفض القوية والتى باتت متصلة وأدت إلى ظهور أنماط جديدة على قاعدة هذا الرفض والمتمرد.

ومن هذه الأنماط ما يهمنى على المستوى السياسى، والذى كان بدأ قبل الانقاصه الطلابية يجد لنفسه شكلاً

متميزاً عبر مجموعة من المخرجين والنفاد أوجدوا لأنفسهم نمطاً عرف باسم الموجة الجديدة التى كانت استشرفت أحدث ١٩٦٨ قبل حلولها وكان أصحابها من أكثر المتحمسين لها والناشرين فيما بعد إلى الحفاظ على مكتباتها. وأدى هذا التيار دوراً كبيراً ليس فقط على المستوى الفنى، بل كذلك على المستوى العملى من خلال رفضه لأنماط الإنتاج والتوزيع السابقة، مما ساعد بعد ٦٨ على وجود ظاهرتين دخلت عبرهما الصورة العربية إلى المجتمع الفرنسى.

الظاهرة الأولى كانت احتكار شبكات التوزيع الكبرى من خلال نشوء صالات العرض الصغيرة التى ساعدت على عرض أفلام مثل ثقافات أخرى أو تيارات جديدة لم يكن بمقدورها سابقاً مواجهة شركات التوزيع العملاقة فأعطت فرصة نهائية لهذه الأفلام وللجمهور الجديد الذى أصبح مهيباً فكرياً وثقافياً لتقبلها. فاحتلت بذلك السينما العربية مكاناً بارزاً فى عروض قاعات مثل قاعات الأوفيك التى أنشأها وإدارها فريدريك ميتران إضافة إلى بدء تواجد صالات أخرى خارج التجمعات العربية التقليدية مثل صالة St. Severin فى الحى اللاتينى أو بقرها مثل صالة Re-publique. وترافق هذا الاختراق الجديد والمهم والمحدد، (إذ لا يمكن وصفه بأنه شكل ظاهرة عامة إذ بقيت مناطق عديدة وصلات كثيرة لم تعرف شاشاتها صورة عربية مرت عليها) مع انتهاء دور المسألة التقليدية التى كانت سبباً «الاقصر» فى هذه المرحلة فقلقت أروابها وكانت دلالة على انتهاء شكل من أشكال الدور المباشر لمخلفات المرحلة الكولونيالية إذ سترى فيما بعد كيف سيبرز هذا الدور بأشكال أخرى وعلى مستويات جديدة، خاصة فى الضواحي التى شهدت حشداً سكانياً من المهاجرين العرب.

الظاهرة الثانية: بروز شبكات التوزيع المرآزي التي تكثفت بتوزيع الأفلام بنسخ قليلة جداً وبقياسات ١٦ ملم للتوزيع على المراكز الثقافية الجديدة التي كانت تفتح بكبير في المدن والحواسر والمناطق الفرنسية حيث وصل عددها إلى عدة آلاف وأخذت تقوم بنشاطات ثقافية على مدار السنة أسهلها وأوفرها العروض السينمائية لأفلام من ثقافات أخرى، والتي لا تعرضها دور العرض عبر شبكات توزيعها التقليدية، فانتشر هذا الأسلوب واستطاع أن يمسد بعدد من أمن استثماراته الاقتصادية خلال مزود هذه العروض وقبل أن يبدأ الفيديو حضوره للمكثف كوسيلة جديدة من وسائل العرض. وهذا يجب التنويه بأن هاتين الظاهرتين، صالات العروض الصغيرة، وشبكات التوزيع المرآزي لم يكن لها أن تعرض نفسها لو لم يكن هناك صورة عربية جديدة مثلت بأفلام عدد من المخرجين الشباب الذين قدموا ما يسمى بالسينما الجديدة وهي السينما التي تناولت مواضيعها قضايا ألقت الأضواء على كثير من حقائق أوضاعها الاجتماعية والسياسية والثقافية وتميزت بشكلها الفني الجديد.

فهذه الصورة العربية استطاعت في هذه المرحلة أن تعيش اختراقها بشكل جيد بالرغم من هذه العناصر والبذور، وساعد على ذلك نشوء جيل جديد من المخرجين العرب يتواصلون مع للثقافة الفرنسية سواء بحكم علاقتهم الثقافية كمخرجي الشرق العربي أو بحكم علاقتهم التاريخية والثقافية أيضاً كمخرجي المغرب العربي والثقافتهم بالرغم من فرديتهم وعلمهم المنفصل في تكوين هذه الصورة الجديدة فالنقى عمر أميرالاي وأفلامه الوثائقية مع برهان غالية وفيلمه القضية كترقياس مع رضا الباهي وأحمد المعولني وعبد اللطيف ابن

عمار وأحمد راشدى ويوعامري ومحمد الأخضر حامينا الذى حقق اختراقاً لم يسبقه إليه أى مخرج عربى قبله بفوزه عام ٧٥ بجائزة السعفة الذهبية فى مهرجان كان عن فيلمه «وقائع سنوت الجمر»، وكان لهذا الاختراق أثره الكبير ليس فقط على الصعيد الإعلامى وإنما أيضاً على صعيد الدخول فى حلقة صناعة السينما الدولية. وهى حلقة دخلها الأخضر حامينا، من خلال مؤسسة السينما للجزائرية والإنتاجات العالمية التى تمت للمشاركة فيها، وكان للتعاون الوثيق مع مخرجين مثل كوسنا جافريس، أثره فى خلق بذور تعاون إنتاجية عالمية جاءت فى وقت كانت تتم فيه محاولات عربية للوصول إلى العالمية عبر مخرجين مثل مصطفى العقاد وفيلمه «الرسالة»، لكن الصورة العربية التى لم تعد صورة غريبة عن الشارع العام فى فرنسا وعن إلتسانه العادى، بنيت محدودة بظاهرتين كانتا وراء نجاحها ونجاح الأفلام التى ظهرت آنذاك وذلك بنقى عن قيمة الفولم الفنية وأهمية مخرجه للتكن لاجدال حولها.

فالظاهرة الأولى هى اتساع المحتوى الذى تصب فيه هذه الأفلام أى ازدياد عدد العرب المهاجرين فى فرنسا من غير العمال فأولادهم أو ما يسمى الجيل الثالث لمهاجرين كانوا يشكلون أرضية كبيرة لجيل واد فى فرنسا دون أن ينتكر أو يمتنى له بعد التكر لأصوله، لابل شككت هذه الصورة دلفعاً لبعده عن هويته ومحاولة الوصول إليها، إضافة إلى ذلك شهدت للسينمات نزايدة طلابيكاً عربياً فى فرنسا وهو تزايد ناتج من جهة عن طلب العام فى الخارج ومن جهة أخرى عن هجرة اضطرابية إما بسبب الحرب أو بسبب السعى إلى العمل والكسب فى الخارج بعد فتح باب الهجرة فى بعض البلدان العربية وتصنيقها فى بعضها الآخر.

ومحدودية هذه الظاهرة هى فى اقتصرها على الجاليات العربية فى فرنسا عبر تولجدها للكتيف والنوع والتماتها المنطقى.

أما الظاهرة الثانية، فهى أن تيار الشارع الفرنسى الشبابى منه والمثقف الذى حمل فى السبعينيات تركبة أحداث ٦٨، والانفتاح على ثقافات العالم وتبنيه لبعض القضايا كما أشرنا سابقاً ببقى محدوداً أمام التغييرات الحاصلة فى مجتمعه بالرغم من عودة الضروانه فى مؤسسات فكرية أو حزبية أو تفكيكه تياراً عاماً رافضاً لمرحلة تاريخية سياسية، مما أدى بهذا التيار عبر تنافله إلى تغيير ظهر فى وصول الاشتراكيين إلى الحكم أول اللامانيات.

لذلك فعبير هاتين الظاهرتين نلاحظ أن المكاسب التى حققتها الصورة العربية فى هذه الفترة كانت مكاسب مهمة جداً لكنها محدودة فالظواهر التى أقيمت سواء بشكل مهرجان صغير أو من خلال استحداثات عبر المكتبة السينمائية الفرنسية كانت حلقة أولى فى سلسلة حلقات ستواصل فيما بعد اللجاعات للتي سجلتها بعض الأفلام. فقد خرجت عبر هاتين الظاهرتين بالرغم من محدوديتهما، إلى مستوى أرفع من السابق ويكفى للتدليل على ذلك بالذبح الذى حققه فيلم الجزائري مرزاق عواش «عمر قتلنا»، أثناء عروضه الفرنسية واللجاعات الأخرى التى حققها بعض الأفلام العربية وخاصة من دول المغرب العربى. والأسماء التى تقيدها كتابات النقاد الفرنسيين وعلى رأسهم جان لوى بورى وچي هوبل والتأثير الذى كان لبعده سينمائيون وتوطيد علاقات النقاد العرب بزملائهم الفرنسيين بالمشاركة فى الكتابات أم فى اللقاءات التى أفسح بأعمالها سواء فى قرطاج أو دمشق والقاهرة وبيروت ومور هذه الكتابات

العربية سواء المباشرة منها أو المترجمة التي ساعدت على اكتشاف الصورة العربية الجديدة إضافة إلى الأطروحات الجامعية التي تناولت مواضيع مختلفة عن السينما العربية.

وقد تأخر في هذه المرحلة دور هؤلاء النقاد مع دور المخرجين العرب الشباب في ربط الصورة الحالية عبر الكتابات والأفلام مع الصورة التي قنصها جيل من الرواد مثل توفيق صالح وصالح أبو سيف وشاذي عبد السلام ويوسف شاهين الذين لم يمتدروا أنفسهم يوماً بمفصولين عن هذا الجيل الجديد من المخرجين.

وتجدر الإشارة هنا إلى أهمية الأحداث الجارية في المنطقة العربية التي ساعدت على اختراق الفيلم الوثائقي لبعض المخرجين العرب ليس فقط إلى المهرجانات كموضوع أتى يتناول حدثاً ساخناً بل كذلك الاختراق الذي تحقق بدخولهم مع أفلامهم إلى الشاشة الصغيرة الفرنسية مما أدى إلى توسيع إطار عملهم ودخول بعضهم في حلقة الإنتاج الفرنسية نفسها. ويمكن تلخيص هذه المرحلة بأنها شهدت تفاعلاً فرنسياً واضحاً مع العالم العربي وقضاياها على أكثر من مستوى استفادت منها الصورة العربية، وساعدها على ذلك تطور وسائل الاتصال الحديثة التي قام بعضها بتكريس هذا الانفتاح في المجتمع مثل صحيفة لبيراسين، وصحيفة لوموند والقناة الثالثة الفرنسية الرسمية، وهي مرحلة ستستمر في هذا الاتجاه في الوقت الذي بدأت فيه عناصر التحول تدخل إليها، وأخذت بتورير التغيير تلمر في رحمها نتيجة ضغوط فكرية أو سياسية وظروف داخلية منها الأزمة الاقتصادية المتنامية، وقضية المهاجرين من نشوء الجيل الثاني والثالث دون أن ننسى ما رافق ذلك من بدء التراجع السياسي في المواقف لفرنسية من العالم العربي بعد الأزمة البترولية في

الغرب للتي سبقتها حرب ٧٣ والتي أدت إلى انتشار شعار معاد للرب في فرنسا «نحن لانك اللفظ بل الأفكار» وهو شعار استخدم للاستهلاك الدخلى فيما كانت السلطة السياسية تسعى إلى تحقيق مكاسب اقتصادية مع العالم العربي نفسه.

تكريس الظواهر

وما كادت تنتهي سنوات السبعينيات حتى كانت جميع هذه العوامل قد تجمعت لتستمر على محطيات جديدة في بداية الثمانينيات مع وصول الاشتراكيين إلى الحكم، وهذا التغيير الفعالي للسلطة السياسية انعكس في بداية هذه المرحلة إيجابياً على السينما العربية في فرنسا فالاشتراكيون المتحالفون مع باقى قوى اليسار للفرنسي، أول وصلهم إلى الحكم، أخذوا بمحاولة تأكيد العقولة الشهيرة حول فرنسا أرض اللجوء Terre d' exil ونقل مسألة دعم العالم الثالث وثقافته من النظرية إلى التطبيق مما أدى إلى ازدياد المؤسسات الحكومية وشبه الحكومية وتكاثر الجمعيات ذات الطابع غير التجاري، وزيادة ميزانيات دولر السينما في الوزارات الجديدة كوزارة للثقافة أو وزارة الثقافة أو المركز الوطني للسينما. وبعث العديد من المسؤولين عن هذه الدوائر والمؤسسات من الاتجاه السياسي الجديد القادم إلى السلطة، وغالبيتهم من الشباب الحزبي المتأزم أو المتعاطف، كما شهدت هذه المرحلة تكاثر المظاهرات الثقافية المهرجانات المتخصصة التي كانت تشهد سنوات السبعينيات الأخيرة بذلية تشوئها مثل مهرجان القارات الثلاث في نانت، أو مهرجان مزيبوليه وغيرها. وهي مظاهرات إما عالم ثالثية أو متوسطية يحتل العالم العربي فيها مكانة مرموقة، لذلك تكاثر حضور الأفلام العربية إليها وحصولها أحياناً

كبيرة على جوائز مهمة وهنا يجب التنويه بالأثر الذي تركه مهرجان قرطاج في تونس وموسمه الطاهر شريفة في تقريب السينما العربية إلى الغرب وإلى فرنسا بالتحديد والدور الذي لعبه على مستوى الأشخاص أو المؤسسات في فرنسا، وهو دور استمر فيه الطاهر شريفة حتى بعد أن ترك إدارة المهرجان وذلك من خلال عمله في الوكالة الثقافية وللتقنية للدول الناطقة بالفرنسية.

كما شهدت هذه المرحلة تكريس مهرجان دائم للسينما العربية في باريس بقم سوي بعد أن حصلت تجربة عرض للأفلام العربية لأواخر السبعينيات في إحدى الصالات الباريسية، وبعد استادات قامت بها المكتبة السينمائية الفرنسية لأواخر السبعينيات. فجاء مهرجان الفيلم العربي الذي بدأ أولى دوراته عام ١٩٨٣ واستمر كل سنة حتى عام ١٩٨٩ بحرض على مدى خمسة عشر يوماً بمقارب الخمسين فيلماً عربياً للجمهور العربي والفرنسي واستطاع أن يصمد كمؤسسة مستقلة بعيدة عن أية ضغوطات سواء كانت عربية أم فرنسية طيلة هذه السنوات مستقماً إلى باريس ليس فقط هذه الأفلام وإنما كذلك المخرجين والنقاد العرب إضافة إلى الممثلين أو الممثلات فاستقبلت وسائل الإعلام الفرنسية هذا المحضور السينمائي العربي بكثير من الاهتمام الذي بدا وكأنه اكتشاف للسينما العربية في ماضئها وحاضرها. وأدى المحضور للتكثيف للجمهور إلى تكريس ثقافة بأن للسينما العربية جمهورها في فرنسا، وهي ثقافة ستترك أثراً لا شك فيه على أي مظهر سينمائي أخرى ستقام بعد ذلك.

وقد استفاد المهرجان من المساعدات التي قدمتها الدوائر الفرنسية الرسمية أو شبه الرسمية. وبعض الدوائر العربية أو الدوائر المخططة مثل معهد العالم العربي

الذى كان قد بدأ عمله فى ذلك الوقت ولكن قبل انتهاء ميناء الترامسى الذى يحتوى على قاعة سينما كبيرة أصبحت بعد ذلك موقفاً دائماً للعرض العربية، من خلال برامج العرض الأسبوعية أو من خلال مهرجانيين للسينما العربية بجزيرة بالانطوب سويوا واحد للسينما الرابانية والثانى للسينما الوثائقية. لكن عدا الموقع الذى تحتله السينما فى معهد العالم العربى يمكن القول إن المعهد بالرغم من كثير من الصعوبات وعلى أكثر من مستوى يبقى صرحاً للثقافة العربية فى باريس يجمع بين جوانبه من الثقافة العربية متنوعة الصلاني مالم يجمع فى مكان آخر، ويبقى أن المعهد يحتل دوراً مستقبلياً للصورة العربية على المستوى السعى، للنسرى سواء باعتباره مرجعاً دائماً لهذه الصورة أو بإمكانية أن يكون حلقة وصل دائمة بين السينما العربية والدوائر الفرنسية المتكورة. ويمكننا القول بناء على جميع المعطيات السابقة بأن تجمع كل العناصر التى تعدتها عنها سابقاً وصلت إلى مرحلة نضج سواء كانت عناصر سلبية أم إيجابية، فهذه الأخيرة ساعدت للسينما العربية فى اللامانيات على التواجد بقوة وعلى الخضوع سواء أكانت قائمة من العالم العربى، أو أتت نتيجة الانتاجات المشتركة العديدة التى شهنتها هذه السنوات أم كذلك عبر البحرين الذين عملوا فى حلقة الإنتاج الفرنسية نفسها مثل محمود زمرى أو مازين بخلدى وغيرهما. وإذا كان المخرجون العرب حملوا معهم إلى فرنسا قضاياهم العربية عارضينها عبر أفلامهم من وجهات نظر تختلف من واحد منهم للآخر، إلا أنهم جميعاً التقوا أحياناً كثيرة على عرض هذه القضايا بصورة فنية لاقت الإعجاب سواء تناولت مواضيع من العالم العربى أو من داخل الوضع الفرنسى نفسه كقضية المهاجرين. وهذا

للتنوع فى مواضيع الصورة العربية وأسلوب المعالجة هو الذى أعطاها حضورها على قاعدة نشوء الجيل الجديد والمخرجين العرب الذين يتواصلون مع الثقافة الفرنسية كما تطرقنا إليها سابقاً. وقد ساعد على انتشار الصورة العربية فى هذه المرحلة تكاثر أجهزة الفيديو فى المنازل ومحلات تأجير الأفلام العربية، ولو أن نسبة مشاهدتها من الفرنسيين بقيت محدودة إلا أنها أصبحت فى متناول اليد وبالإمكان مشاهدة بعضها، كما أنها أصبحت جزءاً من الإضافات للثقافية المقبولة والتى دخلت حيز الاستهلاك الاقتصادى. ورافق تطور الفيديو، ازدياد ساعات البث فى القنوات الفرنسية التى تكاثر عددها فى هذه المرحلة وساعدت مساهمة بعضها فى الإنتاج أو مشاركة بيوت الإنتاج الفرنسية على بث بعض هذه الأفلام فى هذه القنوات، وبمما قول عن تأثير الإنتاجات المشتركة على بعض المواضيع التى عالجتها الأفلام العربية الناتجة عن هذه الانتاجات، بأنها مواضيع تتوافق مع الصورة الغربية السائدة عن المجتمع العربى وخاصة فيما يتعلق بالصورة الوكولوجية المستعارة فى بعض هذه الأفلام أو تناولها لمواضيع يردد الغرب التركيز عليها كموضوع المرأة ووضعها فى العالم العربى أو غيرها من المواضيع التى توجه الانتباه إلى المخرجين الذين تناولوها بأنهم قدموا تنازلات، لم يكونوا يوقعونها لولا الإنتاج المشترك وبأنهم يسمعون للانتشار على حساب موضوعيتهم إلا أن هذه الانتقادات لا تطل على جميع المخرجين الذين استطاع البعض منهم بإمكاناته الفنية والفكرية أن يفرض نفسه وفنه ورؤياه لقياضه.

التأثيرات والآفاق

والحديث عن هذه القضايا يكتمل فى سنوات اللامانيات أهمية نابعة عن

للتأثير المباشر لها على الصورة العربية وانعكاسها من خلالها، فعندما شاهد العالم العربى فى تلك السنوات من تراجعات عما كان يرضى به من قضايا فى العقد السابق، شهدت الساحة الفرنسية تطورات مهمة أبرزها الموقف العدائى المتنامى من المهاجرين العرب، وتصادم اليمين المتطرف وازدياد البطالة والتراجع السياسى الفرنسى فى عديد من المواقع فى العالم العربى مقابل تصاعد الحضور الأمريكى وتأثيره فيه. وهو حضور سيبرز مع بداية العقد الحالى وكأنه يشغل عنواناً جديداً للعقد الأخير من هذا القرن. الذى بدأ تحت مقولة النظام الدولى الجديد بعدد حرب الخليج ومطالبة الصلح العربى الإسرائيلى الذى لم تتطور بعد أفاقه. ويتوافق ذلك بالنسبة للصورة العربية مع نشوء القنوات الفضائية وانتشارها كوسيلة جديدة تضاف إلى وسائل الإعلام الأخرى والتى اكتسبت فى مرحلة زمنية قصيرة موقفاً مهماً على خريطة الوجود العربى فى العالم حيث أصبح بالإمكان تحقيق التواصل الإعلامى والثقافى بشكل دائم ومستمر.

وبدأن أهمية هذه الوضعية ستفرض أو فرضت جزئياً على الأقل على فرنسا أو مؤسساتها العاملة فى هذا المجال التفكير بإنشاء قناة عربية فضائية أو عبر الكابل تستلهم المعطيات الجديدة والتحديات التى يفرضها الحضور الإعلامى القوي للمنتمين بالقنوات الفضائية العالمية الأخرى.

ويمكننا القول إن الصورة العربية التى أصبح بإمكانها اليوم الدخول إلى الأجواء الفرنسية بحرية أو الصورة العربية التى تريد فرنسا تقديمها للعرب على أرضها أو فى العالم العربى تحتاج إلى دراسة معمقة وإلى وقت وإلى تحديثات فنية هذه الصورة لكى يتم بحثها وإعطائها رأى فيها. لكنها على جميع الأحوال تفرز علينا العودة إلى فكرة التبادل المشترك

في الظروف المحددة بطبيعة العلاقات
بين الطرفين.

وهي ظروف تدور الآن فيعما يشبه
عدم الاكتمال بانتظار ما ستكون إليه

العلاقات الاقتصادية والسياسية
والاجتماعية والفكرية بينهما على خلفية
التطورات الحاصلة في فرنسا والعالم
العربي بالنسبة لمقيمة ومستقبل الصلح
مع إسرائيل والدور الذي ستلعبه فرنسا.

وبالنسبة للمد الإسلامي في بعض مناطق
العالم العربي والموقف الفرنسي منه
والذي ينعكس على وضع العرب في
فرنسا وبالتالي على الصورة العربية
فيها ■

السينما عرب وفرنسيون



الإنتاج السينمائي المصري الفرنسي المشترك

سمير فريد

ومن الليدهى أيضا إنه ليس ثمة وجود للحرية المطلقة هكذا فى الفراغ. ومن الليدهى ثالثا أن كل مبدع حيث يضع نفسه، بمعنى أن هناك المبدع الأصيل الذى لا يتنازل من أجل المال، والآخر الذى يتنازل، والثالث الذى لا يبدع أصلا، وإنما يبحث عن المال فقط. وقد وجدت هذه الأنماط الثلاثة فى الإنتاج العربى الفرنسى المشترك، ومن الطبيعى أن توجد.

ويختلف وضع الإنتاج السينمائى الفرنسى العربى المشترك فى دول المغرب العربى عنه فى دول الشرق العربى، كما يختلف الوضع فى مصر. فهناك فرق فى العلاقة بين فرنسا ودول المغرب العربى التى عانت طويلا من الاحتلال الفرنسى، وكذلك سوريا ولبنان

الحكومات الفرنسية، وليس تبذيرا لأموال لدفعى المصالحات للفرنسيين. وصحيح أن الحكومة الفرنسية مثل أى حكومة فى العالم تسمى أن تعبر الأفلام عن المصالح الفرنسية كما تتصورها، أو على الأقل لا تعارض مع هذه المصالح. ولكن الهدف الاستراتيجى من تمويل الأفلام الأجنبية فى فرنسا، والاشتراك فى إنتاجها عن طريق ذلك التمويل، المحافظة على فرنسا الثقافى فى العالم، والإبقاء على دور باريس للثقافى، والذي يلخصه التعبير الشائع «مدينة اللورد» ويتم ذلك بواسطة وسائل كثيرة منها تمويل الأفلام الأجنبية. ومن الليدهى أن هذا الهدف لا يتحقق عن طريق وضع أية شروط أو قيود على المبدعين الأجانب، وإنما على العكس بأن يكونوا أحرارا تماما.

فا يتصور البعض أن اشتراك الحكومة الفرنسية فى إنتاج بعض الأفلام العربية يعنى أن تعبر هذه الأفلام عن المصالح الفرنسية العربية. وهذا تبسيط شديد للأمر، فضلا عن الافتراض بأن المصالح الفرنسية لابد وأن تعارض مع المصالح العربية، والافتراض بأن هذه المصالح ثابتة وأبدية، وتجاهل أن ما يراه البعض من مصلحة الوطن قد لا يراه البعض الآخر من مصلحته. أى أن المصالح ثابتة ليست موضع الاتفاق المطلق سواء فى فرنسا أو فى العالم العربى، أو فى أى دولة أو منطقة.

صحيح أن التمويل الفرنسى الحكومى للأفلام سواء العربية أم غير العربية يعبر عن سياسة هذه الحكومة أو تلك من

في الشرق العربي، والعلاقة بين فرنسا ومصر. كما أن هناك فرق بين صناعة السينما في مصر، وهي صناعة عريقة أنتجت ما يقرب من ثلاثة آلاف فيلم طويل، وبين صناعة السينما في الدول العربية الأخرى التي لا يصل إنتاجها كله إلى خمسمائة فيلم طويل.

وهذه الفروق تجعل من السهل وجود التمثلين الذاتي والثلاث من السينمائيين، في الدول العربية المختلفة، ويجعل من الصعب وجودهما في مصر.

والعلاقة بين مصر وفرنسا علاقة طويلة ومعقدة على نحو لا يوجد بين فرنسا وأي دولة عربية أخرى. لقد احتل بونابرت مصر لمدة ثلاث سنوات في أواخر القرن الثامن عشر، ورغم تاريخ مصر الحافل بالغزوات الأجنبية منذ أقدم العصور الفرعونية، إلا أن الغزو الفرنسي كان الفزوي الأجنبي الذي لم يكف المصريون عن مقاومته طوال السنوات الثلاث، وربما ترجع هذه المقاومة إلى أنه لم يكن غزوا عسكريا، وإنما جمع بين الغزو الممكروى والغزو الفكرى مع وجود جيش من العلماء إلى جانب جيوش العسكريين. ولذلك فالغزو الفرنسي لمصر هو الغزو الأجنبي الوحيد الذي لا يطلق عليه البعض «الاحتلال الفرنسي»، وإنما «العملة الفرنسية».

وقد ساندت فرنسا مشروع محمد على لتطوير وتحديث مصر، عن طريق المبعوثين المصريين الذين درسوا في فرنسا. صحيح أن فرنسا ودول أوروبا الإمبريالية الكبرى لم تحتمل أن تتحول مصر إلى قوة عظمى، وأن يحرك جيشها خارج الحدود فأما «المصالح الحيوية» بنفس منطق الجيوش الأوروبية الإمبريالية، ولكن الغالبية الساحقة من رواد «التطوير» المصريين درسوا في فرنسا طوال القرنين التاسع عشر والعشرين. وكذلك الغالبية الساحقة من

«الكتكويراء»، وانظر إلى وزراء مصر في تسعينيات القرن العشرين تجد أغلبهم من الذين درسوا في فرنسا، أو بالأحرى استكملوا دراساتهم العليا هناك.

وكما ساندت فرنسا مشروع محمد على، ساندت روسيا مشروع جمال عبد الناصر في مطلع النصف الثاني من القرن العشرين. ومرت العلاقة بين مصر وفرنسا بطورين مهمين في نصف القرن الأخير، الأول عندما شاركت فرنسا في غزو مصر بعد تأميم قناة السويس، ودهم عبد الناصر لحركة التحرر الوطني في الجزائر في الخمسينيات، والثاني عندما أصبحت مصر من دول المنظمة الأفروآفريقية في الستينيات. وكان كلا الطورين في ظل حكم الحزب الاشتراكي لفرنسا. ويطم كل مصري، وكل فرنسي، أن اللغة الفرنسية في مصر مثل غيرها من اللغات الأجنبية، مجرد وسيلة لتحصيل المعرفة، وأن لمصر لغة واحدة هي اللغة العربية. ويطم كل مصري، وكل فرنسي، أن عدد الناطقين باللغة العربية يفوق عدد الناطقين باللغة الفرنسية في العالم.

في هذا الإطار بدأ الإنتاج السينمائي المشترك بين مصر وفرنسا في الستينيات، وبالتحديد عام ١٩٨٤. وحتى عام ١٩٩٤ تم إنتاج ثمانية أفلام روائية، وكلها إنتاج مشترك بين الجهات الفرنسية الحكومية وبين شركة مصرية واحدة هي شركة مصر العالمية التي يرأسها فنان السينما المصري الكبير يوسف شاهين. وهذه الأفلام هي :-

١ - الدواع بابونابرت إخراج يوسف شاهين (١٩٨٥).

٢ - اليوم السادس إخراج يوسف شاهين (١٩٨٦).

٣ - سرقات صيفية إخراج يسرى نصر الله (١٩٨٨).

٤ - إسكندرية كمان وكمان إخراج يوسف شاهين (١٩٩٠).

٥ - شامون وبلا إخراج أسماء البكري (١٩٩١).

٦ - أحلام صغيرة إخراج خالد الحجر (١٩٩٣).

٧ - مرسيس إخراج يسرى نصر الله (١٩٩٣).

٨ - الشهاجر إخراج يوسف شاهين (١٩٩٤).

ولا شك أن انقصار الإنتاج السينمائي المصري الفرنسي المشترك على شركة واحدة طوال عقد كامل من الزمان جعل من هذا الإنتاج حالة خاصة، صحيح أن يوسف شاهين من كبار فنانى السينما في مصر والعالم العربى والعالم، ولكن انقصار الإنتاج المصري الفرنسي المشترك على شركته لا يجعل العلاقة بين السينما الفرنسية والسينما المصرية، وإنما بين السينما الفرنسية وشركة الفنان الكبير. ويوسف شاهين هو ممثل مصر في اللجنة الأفروآفريقية العليا التي يرأسها رئيس جمهورية فرنسا، والتعامل الفرنسي مع شركته فقط يرجع أن يكون هذا الوضع نتيجة عضويته في هذه اللجنة، وليس لأنه الفنان الكبير الذي تسعى فرنسا لدعم إنتاجه كما تفعل فايدا أو كيتولوسكى وغيرهما من كبار الفنانين.

إذا كان الأمر كذلك، يكون الخطأ في سياسة فرنسا، وليس في يوسف شاهين. لقد كان يوسف شاهين منذ أول أفلامه من كبار منتجي السينما في مصر، ولم تكن لديه في يوم من الأيام مشكلة تمويل. ولكنه في الوقت نفسه ومنذ أول أفلامه أيضا يطمح إلى تجاوز السوق المصرية، بل والأسواق العربية، إلى أسواق للعالم الكبير، وهو مشروع مشروع، ولا يوجد مخرج واحد في العالم لا يفكر في تجاوز حدود بلاده، وعرض أفلامه في كل مكان.

والإنتاج المشترك ليس الطريق إلى أسواق العالم الطبع، ولكنه من الطرق التي تضمن على الأقل السوق الأخرى. ولم يكن «الوداع بابونايرت» أول إنتاج مشترك يخرجه يوسف شاهين، ففي عام ١٩٧١ أخرج أول فيلم مصري سوفيتي مشترك بعنوان «الداس والليل». وكما كان من المنطقي أن يكون «الداس والليل» من بناء السند العالمي وهو أكبر الشركات المشتركة بين روسيا ومصر، كان من المنطقي أن يكون «الوداع بابونايرت» عن حملة بونايرت المصرية.

وليس المسألة أن يكون الإنتاج المشترك عن موضوع كنوع من الشرط المسبق، ولكن من المنطقي، وأكرر من المنطقي أن يختار الفنان، أي فنان، الموضوع الذي يمكن أن يهم الشعبين إذا توفّر وجود هذا الموضوع. ومن بين الأفلام الثمانية على أية حال لا يوجد موضوع مشترك بين فرنسا ومصر غير «الوداع بابونايرت»، وكل الأفلام الثمانية بما فيها هذا الفيلم صورت في مصر وتحت أخطائها كلها في مصر. وكان من المنطقي أيضا أن يكون من بين هذه الأفلام فيلمين عن روايتين من روايات الكتاب المصريين اللذين يكتبون بالفرنسية (اليوم السادس من أكتوبر قصير)، وشاذون ونبله عن أمير قصير).

هل كان من الممكن أن يتم إنتاج هذه الأفلام الثمانية دون دعم فرنسا بعض النخر عن المستوى الفني، وهو مستوى متخاوت. الإجابة إنه كان من الممكن إنتاجهما، ولكن ليس بهذا القدر من «الحرية الفكرية التي لم تعد تتوفر في الأفلام المصرية مع الأسف، وليس بهذا القدر من «الثقافة الفنية التي لم تعد تتوفر في الاستديوهات المصرية مع الأسف. أدى اعتماد الأفلام المصرية على أسواق الخليج والسعودية في اللامانيات إلى زيادة «المحرمات» في

هذه الأفلام، فضلا عن كون السينما المصرية من الأصل سلما محافظة بوجه عام، ولدت الإدارة الحكومية المصرية البيروقراطية العقيمة إلى انهيار الاستديوهات، وتحلفا تخلفا شاملا.

والأفلام الثمانية منها أربعة من إخراج يوسف شاهين، وأربعة من إخراج ثلاثة مخرجين جدد كل أفلامهم حتى الآن من إنتاج شركة يوسف شاهين (يسرى نصر الله مخرج سرقات صيدية ومرسيدس، وأسماء الكبرى مخرجة شاذون ونبله، وخالد الحجر مخرج أحلام صفورة). وإن لم يوفق خالد الحجر في فيلمه الأول لصنع السيناريو وركافة الإخراج، ولم توفق أسماء الكبرى في الفيلم الأول لافتقار الأصالة في التعبير عن أزمة البطل، فقد أثمر الإنتاج الفرنسي المصري المشترك عن أربعة من أفلام يوسف شاهين الكبرى وعن تقديم مخرج جديد كبير هو يسرى نصر الله الذي أصبح بعد فيلمه من أعلام السينما في مصر، وساهم بهذين الفيلمين مساهمة رئيسية في تطور السينما المصرية في أواخر اللامانيات وأوائل التسعينات.

ويرى بعض النقاد المصريين والعرب أن النزعة «السلامية» في «الوداع بابونايرت» و «الصهاجر» ترجع إلى أن للفيلمين من الإنتاج المصري المشترك مع فرنسا. ولكن هذا غير صحيح لأن يوسف شاهين من الفنانين اللذين لا يتنازلون من أجل المال، كما أنه لا يحتاج إلى التفتل لكي يعمل، فكل شركات السينما المصرية مفتوحة أمامه إذا كان يبحث عن المال لمجرد العمل، وأيا كانت للشرط. والواقع أن النزعة «السلامية»، وبثذ أو بالأحرى «التسامح» مع الآخر، وبثذ للنف و«الحرب» نجدها في كل أفلام يوسف شاهين، ولا يستثنى من ذلك فيلمه «جميلة بوحريه» عن حرب الجزائر

عام ١٩٥٨، أو «الناصر صلاح الدين» عام ١٩٦١، وهو البطل الذي هزم الجيوش الصليبية.

في هذين الفيلمين السلام هو القاعدة، والحرب اضطرابية للدفاع عن النفس وعن الأرض. وكما نجد في الفيلم الأول الفرنسي الصالح والفرنسي الطالح، نجد في الثاني الصليب الصالح الصليب الطالح. وقد اشترك في كتابة للفيلمين عدد من الكتاب المصريين الذين يلتصق أغلبهم إلى «اليسار» المصري بصفة عامة وإلى هذا اليسار يلتصق يوسف شاهين منذ أول أفلامه، وحتى أحدثها، إنه «اليسار» الناصري الذي يدرك أن عبد الناصر حارب من أجل السلام أكثر من أي زعيم مصري آخر، ولم يكن مطروعه الوطني إلا للبناء والتصنيع وإعادة توزيع ملكية الأرض، والذي ينتقده البعض لأنه لم يذكر الحرب مع إسرائيل كهدف من أهدافه طوال السنوات الأولى من ثورته، وحتى قام بن جوريون بالهجوم على غزة عام ١٩٥٥.

ومن البدهي أن الدعوة إلى «السلام» لا تعني الخضوع أو الاستسلام، وقد طالب يوسف شاهين بالحرب في فيلم «الصفور» بعد حرب ١٩٦٧، ومنع الفيلم من العرض ما يزيد على سنة، ولم يعرض إلا بعد حرب ١٩٧٣. ومن البدهي أيضا أن محاولة فهم رؤية فنان ما، وإدراك أبعادها المختلفة، لا تعني الموافقة على هذه الرؤية بالضرورة. وعلى سبيل المثال تختلف مع يوسف شاهين في تخفيف حدة العنف الذي مارسه قوات بونايرت ضد المصريين، وبمعد أول لحظة في أول يوم من أيام الغزو في الاسكندرية، ولكننا لا نرجع هذا إلى كون للفيلم من الإنتاج المشترك مع فرنسا، أو إلى أن يوسف شاهين مع مصر إلى الغرب كما يقول بعض النقاد المصريين والعرب.

كل ما هناك أن الفنان يركز على الجوانب الإيجابية في العلاقة مع الآخر، ويعبر عن رؤيته الخاصة للحياة والعالم التي عبر عنها في كل أفلامه، ووصلت إلى ذروة جديدة في «المهاجر». إنه يفضل أن يتحول اليهود إلى فلاحين، بدلا من تحويل الفلاحين إلى جنود. هذا ما يراه، ولأنه لا يختلف معه، ولكن دون تكفير أو تخوين، وبعيدا عن دمج الفن بالأخلاق على هذا النحو الفخ عند بعض اللقائد المصيرين والعرب، وبعيدا عن محاولة إدراك الثواب، ومحاسبة الفنان على أساس تصور ذهني لهذه الثواب. ليس الناقد قاضيا يحكم، ولا عالما في الدين يغني، وإنما هو مخلق غير عادي للفن مهمته أن يحلل العمل كما هو، وليس كما يتصوره، دون أفكار مسبقة: أن يساعد المثقلى العادي على إدراك أبعاد «ربما» لا يدركها.

إننا نعتقد من أجل علاقات أفضل بين السينما الفرنسية والسينما المصرية أن تفتح فرنسا للتعامل مع غير الفرنكوفونين، بضرورة أن تفتح السوق الفرنسية لكل الأفلام المصرية، والسوق المصرية لكل الأفلام الفرنسية. ولكي يحقق هذا لابد من بروتوكول بين الصناعتين سواء على المستوى الحكومي أو الشعبي، يؤدي إلى إعلان شروط الإنتاج المشترك، وإنشاء دور العرض في كلا البلدين لعرض الإنتاج المصري في فرنسا، وعرض الإنتاج الفرنسي في مصر، وفي قنوات التلفزيون والقنوات الفضائية في البلدين.

الدواع يابونايرت

إزاء أي عمل فني يغود إلى التاريخ، مثل فيلم الدواع يابونايرت. أحدث أفلام فنان السينما المصري الكبير يوسف شاهين فإن من الضروري قيل الحديث عن الفيلم وتحديد وتوضيح ثلاثة مجادئ أساسية:

المبدأ الأول: أن العودة إلى التاريخ لا تعني تقديم أحداث للتاريخ كحقائق موضوعية مجردة، فأحداث التاريخ لا توجد أبدا من وجهة النظر، أي التفسير الذي يخصصها لوجهة نظر راويها، حتى في كتب المؤرخين وليس فقط في الأعمال الفنية. وبالتالي لوجهة النظر في أحداث التاريخ أيا كانت لا تعتبر تشويها للتاريخ بمعنى التزوير والتحريف، وإنما هي التاريخ كما يراه الفنان.

والمبدأ الثاني: أن العودة إلى التاريخ في الأعمال الفنية أيا كان مستوى هذه الأعمال يستحيل أن يتصل فطيا عن زمن إنتاج العمل الفني. فلا بد أن تكون للفنان وجهة نظر ما في الزمن الحاضر الذي يعيش فيه، ولا بد أن تبدو وجهة النظر هذه من خلال تفسيره للتاريخ. أو للتاريخ كما نعرفه في عمله الفني. ومن البدهي أن فيلم «دلتون» لفنان السينما البولندي الكبير أندريه فايدا هو فيلم عن حركة التضامن وليس عن الثورة للفرنسية.

والمبدأ الثالث: والذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالمبدئين الأولين أن المقارنة بين أحداث التاريخ وبين العمل الفني لا تستهدف إثبات إلى أي مدى كان الفنان «أسيئا» مع هذه الأحداث، فالأمانة هنا بالفن الأخلاقي للكلمة لا وجود لها أصلا، وإنما الهدف الوحيد هو معرفة وجهة نظر الفنان في الزمن الحاضر من خلال ما يرمضه وما يستبعد من أحداث التاريخ.

وقبل المقارنة بين الفيلم وأحداث التاريخ، لابد من التأكيد على أننا إن استخدم تعبیر الحملة الفرنسية الشائع ولصفت في كتب التاريخ العربية والفرنسية لأننا نعتقد أنه مثل تعبیر «اليهود الحمر» في وصف للسكان الأصليين للأرامتي التي وصل إليها كولومبوس، ومثل تعبیر «الشرق الأوسط» في وصف قسطنطين.

إنها كلها تعبيرات وضعها طرف واحد في صراع بين طرفين وقرضها قرضا لمصلحته وحده. فأن يصل رجل أسباني إلى أراض جديدة في الكرة الأرضية ويتصور خطأ أنه وصل إلى الهند فيطلق على سكانها اليهود ليس معنى هذا أن هؤلاء لناس يهود، وأن يتم تمييزهم عن اليهود بعد اكتشاف الخطأ بأن يقال لهم «اليهود الحمر» ليس معنى هذا أنهم «يهود حمر». ولكن كان من مصلحة الطرف الأبيض أن يلهي وجود هؤلاء الناس بما في ذلك اسمهم الأصلي.

تسمى قضية اغتصاب فلسطين وإقامة دولة يهودية على أرض فلسطين «الشرق الأوسط» مجرد سرق فلسطين في الشرق الأوسط، بفرض إنهاء القضية بما في ذلك اسمها ذاته ليس معنى هذا أنها قضية للشرق الأوسط.

وأن يسمى الاحتلال العسكري للفرنسي لمصر «الحملة الفرنسية» لمجرد إنه ترك آثارا ثقافية، ليس معنى هذا أنه لم يكن احتلالا عسكريا مثل الاحتلال البريطاني بعد ذلك... فكل الغزاة في كل العصر وكل البلاد يتركون آثار ثقافية وليس فقط الاحتلال الفرنسي لمصر. وكل الغزاة ليسوا فقط من رجال الجيش، وإنما تساعدهم دائما قوات ثقافية مدنية.

تدور أحداث فيلم «الدواع يابونايرت» في الفترة من بداية غزو فرنسا لمصر بقيادة بونايرت إلى موت الجنرال كافارالي في مدينة عكا الفلسطينية أثناء حصار قوات القز للمدينة، أي منذ يوم ٢ يوليو عام ١٧٩٨ إلى يوم ٢٧ إبريل عام ١٧٩٩.

وتقع الأحداث في مدينة الإسكندرية حيث وصلت قوات الغزو عن طريق البحر، ثم في مدينة القاهرة التي وصلت إليها تلك القوات بعد ذلك، وأخيرا في مدينة عكا.

يبدأ الفيلم قبل الحارون وبطلة الشاب على يلتقي مع صديقه له يونانية، وعلى شاطئ البحر يقال إن أسطولا كبيرا يتقدم نحو الإسكندرية ونرى أحد التجار الفرنسيين سيدا بمقدم أسطول فرنسا، ثم على وقد قرر ممارسة للجنس مع صديقته في ركن مهجور من الشاطئ. وبعد الحارون نرى محمد كريم حاكم الإسكندرية في حوار صاحب مع قنصل فرنسا، ونرى أسرة مصرية مكونة من الأب للشباب (حسن حسين) والأم (محسنة توفيق) والأولاد، الشيخ الأزهري بكر (أحمد عبد العزيز) وعلى (محسن محيي الدين) ويحيى (محمد عاطف) وقد قرروا الذهاب إلى القاهرة مع زوجة بكر الحامل لولي (عبلة كامل). ونرى على وهو يودع أسقفاه له فرنسيين ويونانيين كان يشترك معهم في إعداد عرض مسرحي باعتباره شاعرا، ويعرف اللغة الفرنسية وعلى علم بالثقافة الفرنسية.

ولا يستطيع المشاهد أن يتبين على وجه اللثة لماذا قررت هذه الأسرة الرحيل من الإسكندرية إلى القاهرة، ولكن المدرك من الموار أن الشيخ بكر يرى ضرورة الاشتراك في مقاومة الغزاة من الماصمة المصرية حيث قيادات الأضر، وأن هذه الأسرة المصرية تعتبر أن الصراع بين الفرنسيين والمماليك صراع بين المحتلين القدامى والمحتلين الجدد لا دخل للمصريين فيه. وترجل الأسرة في الطريق الصحراوي من الإسكندرية إلى القاهرة على عربة بحسان لاتنكاد تملأ معها شيئا، وتنتقل على الطريق برجل نصاب من مدعي الخطوف (توفيق النلقن) يحاول ابتزازها.. ونرى الجلود الفرنسيين في ناحية أخرى من الطريق إلى القاهرة في حالة يرثى لها تحت الشمس اللاعبة.

هذا ما نراه من أحداث في الإسكندرية، وفي الطريق إلى القاهرة.

وما استبعده الفيلم من أحداث التاريخ في هذه المرحلة من الغزو الفرنسي لمصر هو مقاومة الإسكندرية للغزاة بقيادة حاكمها محمد كريم، ومقاومة الفلاحين للغزاة على طول الطريق حتى القاهرة. ففي الإسكندرية، وكما قال بونابرت في تقريره إلى الإدارة الفرنسية بعد ذلك كان كل بيت بمداية قلعة، وقد قاومت قلعة القنار بقيادة كريم حتى ساعة متأخرة من الليل، ونشب قتال بالسلح الأبيض في الشوارع، ومن الوقائع المعروفة اقتحام قوات الغزو لمسجد أحتمى فيه عدد كبير من السكان ونهب كل من فيه.

وعندما هزمت المقاومة في الإسكندرية قال بونابرت لمحمد كريم «لقد أخذتك والسلح في يدك، وكان لي أن أعاملك معاملة الأمير، ولكنك استسلمت في الدفاع وللشجاعة متلازمة مع الشرف، لذلك أعيد إليك سلاحك، وأمل أن تبذل للجمهورية الفرنسية من الإخلاص ما كنت تبذره لحكومة سيئة، ومن المعروف أن محمد كريم ظل يقود المقاومة السرية، وأن قوات الاحتلال كشفت أمره. وحكمت عليه بالأعدام في ٥ سبتمبر عام ١٧٩٨ حيث قطع رأسه في القاهرة وطيف به في شوارعها ليكون حبرة لكل مقاوم.

وفي الطريق إلى القاهرة، وكما جاء في مذكرات الجاويش فرنسا وغيرهما من المراجع أن مقاومة الفلاحين كانت تزداد كل يوم، وأن إحدى القرى رفضت إمداد قوات الاحتلال بالماء، والطعام، فقامت هذه القوات بإحراق القرية ونهب كل من فيها، وبلغ عدد القتلى ٩٠٠ رجل وامرأة وطفل.

وقبل وصول القوات للغازية إلى القاهرة في الفيلم تهاجمها قوات من البدو في الصحراء، ويقود الجنرال كافاريلي (ميشيل بيكولي) قائد سلاح المهندسين والمشرف على اللجنة العلمية للمعركة

مند البدو ويمكن منهم بسهولة بحكم التفوق الكمي والكيفي. وكافاريلي هو الشخصية الرئيسية في الفيلم إلى جانب شخصية على وقد وصفه الجهرتي مؤرخ هذا العصر بقوله، «كفرلي المسمى بأبي خشية، وهو يمشي بها بدون حدين، ويصعد الدرج ويهبط منها أسرع من الصبح، ويركب الفرس ويرحمه وهو على هذه الحالة، وكان من جملة المشاعر إليهم فيهم والمدير لأمور القلاع وصفوف الحرب».

وفي القاهرة نرى الشيخ بكر يستعد للمقاومة مع فتاويوس (فريد محمود)، بينما يقترب يحيى الصغير من ناهد (دلالي يونس) شقيقة فتاويوس ويبدى لها الحب، ويقرر الشيخ بكر على أولئك الذين يتمكنون في حركات الذكر بينما البلاد في خطر. وبعد مدخل القاهرة تنشب المعركة بين القوات الغازية وبين قوات المماليك، وتبدو هذه المعركة في خلفية الأحداث، ويركز الفيلم في التحجير عنها على الثغرات في القدرات العسكرية لدى الطرفين المتحاربين حيث المدفع والبنادق في مواجهة السيف والبنوت.

وتذكر أحداث التاريخ أن نبا علو القوات الفرنسية لمصر وصل إلى القاهرة بعد وقت قليل من وصول تلك القوات إلى الإسكندرية بواسطة البدو، وأن حاكم القاهرة مراد بك جمع الديناري الذي حضره الشيخ محمد عبد الله الشرقاوي شيخ الجامع الأزهر، وفي هذا الاجتماع اتفق الجميع على المقاومة، واقتدر البعض إعادة جميع النصارى من سكان القاهرة، ولكن رأى في النهاية الاكتفاء بسجنهم.. وكان المماليك يستخدمون للسيارات الأقباط في جمع الضرائب، وكذلك قبل بونابرت بعد ذلك.

وبينما خرج مراد بك لملاقاة العدو على رأس جيش قوامه عشرون ألفا عدد سفح الأهرامات فيما يعرف بمعركة

الأهرام، خرج إبراهيم بك على رأس جيش آخر ليشترك مع القوات الفرنسية فيما يعرف بمعركة إمبابية. ويقول كريستوفر هيرولد في كتابه «بونابرت في مصر» إنه «لم يبق في القاهرة سوى الشيوخ والنساء والأطفال، واحتشد في بولاق جميع الذكور من المسلمين القادرين على حمل السلاح، وكانوا يناهزون مائة ألف». ويذكر أن المماليك في معركة إمبابية ألوا من أعمال القوة والبسالة ما لا يكاد يصدق بشهادة شهود محايدين وأن بونابرت دخل القاهرة بعد مذهبة هائلة.

ومن أبرز شخصيات المقاومة للشعبية للفرانسى فى القاهرة الشيخ عمر مكرم الذى كان له دور بارز فى معركة الأهرام، والذى قبض عليه الفرنسيون فى مدينة يافا الفلسطينية فى ٧ مارس عام ١٧٩٩، وكان بطل ثورة القاهرة الثانية فى ٣٠ مارس عام ١٨٠٠ مع الشيخ المحروفي وغيرهما.

ويؤكد الفيلم على أن المصريين كانوا يعتبرون المعركة بين الفرنسيين والمماليك معركة بين نوعين من الغزاة حتى إن العملة نفيسة «هدى سلطان» التى أقامت أسرة الخباز فى منزلها بالقاهرة تسخر من استيلاء جنود مراد بك على المون تحت شعار «المجهود العربى»، كما يقول الابن الأصغر فى الأسرة يحيى لحبيبته ناهد أن أخاه الكبير الشيخ بكر يقول إن مراد بك «طلع فانس» أى كذوبة.

ويتضح للخلاف لحاد بين الشيخ بكر وأخوه الأوسط على عندما يخاطب بكر أخاه قائلا «روح للفرنسيانيين بتوسع وعملك بونابرت» وغير ذلك من المبارات التى تحمل على متيها بالتعاون مع العدو. ويحلل بونابرت القاهرة على رأس قواته، ويعلم على الناس أنه جاء ليبتدئ مصر من حكم المماليك وأنه يخترم

الإسلام ويقره ويحب مصر، ويسعى إلى ربطها بالحضارة الحديثة واستعادة مجدها القديم.

ومرة أخرى يطرح الفيلم مسألة «ما المتعاون» عندما يوافق الأب الخباز رب الأسرة على العمل مع الفرنسيين كخباز، ويسأله ابنه الأصغر يحيى لماذا فيرد أنه يعمل حتى لا يكون عاطلا، وأنه يرفض للحصول على مقابل لعمله (٢) وهو للسلك الذى يرفضه ابنه الأكبر الشيخ بكر رفضا قاطعا. ويلجأ الشيخ بكر إلى أستاذه فى الأزهر الشيخ حسونة (صالح ذرافقار) وهو شيخ منير، يسأله المشورة فى كيفية تنظيم المقاومة.

ورغم أن يحيى هو الذى يسأل والده لماذا يصح للخبز للفرنسيين، إلا أنه يدخل فى علاقة صليقة مع الجنرال كافاريالى، وهو صديق على أيضا. ونرى الأخوين فى منزل كافاريالى حيث الآلات العلمية، كما نراها يقومون ببعض الأعمال. ويسعد على بوجود المطبعة، يناقش كافاريالى فى المسرح الكلاسيكى الفرنسى، بل ويصح له بعض ما نسبته كافاريالى إلى كورنى وهو فى الواقع من تأليف راسين متباهيا بثقافته الفرنسية.

وتظهر هنا شخمية برتملى (جميل راتب) وهو يونانى أطلق عليه العامة كما يقول للجبرتي «فرط الزمان»، ويذكر الموزع أنه «كان أصله مدغيا عند محمد بك الألفى وله حسانات فى شارع المرمكى يبيع فيه قوالب الزجاج وكان هذا الرجل معروفا بحقه على المصريين رشدة كراهيته لهم، فاختره الفرنسيون نائبا لمحافظة القاهرة». والواقع أن مشاهد الفيلم لا يستطيع معرفة كنه هذه الشخصية على وجه التحديد، وكل هذه العنومات التى يذكروها للجبرتي لا توجد لها فى الفيلم وأهمها أنه كان نائب محافظة القاهرة.

برتملى أو برطلمين الرومى عند الجبرتي هو فى الفيلم رجل دموى يعذب المصريين والفرنسيين معا، ويبدو أقرب إلى المرتزقة، ولذلك يضربه كافاريالى بعنف. وكما قام كافاريالى بضرب برتملى، قام بونابرت بضرب كافاريالى فى أحد مشاهد الفيلم.

ويشارك فى المقاومة الشعبية المسلحة ضد العدو الغازى الشيخ بكر المعلم وفناؤوس القبطى وإسحاق اليهودى. وكما يهاجم بكر أخاه على يهاجمه أيضا فناؤوس وشقيقته ناهد، ولكن على يديت للجميع أنه يريد أن يتعلم من العدو ليحرف أسلحته ويستخدمها ضده عندما يستخدم المطبعة فى طبع منشورات المقاومة. ويشارك الأخوة (بكر رعلى ويحيى) فى ثورة القاهرة الأولى جنبها إلى جيب تحت قيادة الشيخ حسونة. ويشير الفيلم إلى أن المماليك لم يشتركوا فى الثورة، مؤكدا مرة أخرى على فكرة كونهم أجناب بدورهم.

ولا يشارك على فى الثورة بطبع المنشورات فقط، وإنما أيضا بتأليف نشيد للثورة كشاعر، ومطبعة مصر حفصل غالبية علماء.

والواقع أن المعركة بين القوات الفرنسية الغازية وبين المصريين فى ذلك الوقت كان لها بعد دينى واضح دعمته سلطات الاحتلال انطلاقا من المبدأ الاستعماري المعروف «فرق تسد» ولذلك فإن من المنطق أن تسمى هذه السلطات إلى اعتبار المعركة بين المسلمين من جانب وبين الفرنسيين والنصارى واليهود من جانب آخر.

ويذكر الجبرتي أن للمسيحيين واليهود «بدووا يركبون الخيل كالسادة المسلمين، ولم يحدوا يتساورون عن الأنظار، وضربت زيجاتهم ملاحا سيدا بالخروج سافرات وتقليد العادات الأوروبية».

ومن المعروف أن الجنرال ديزيه ظل يقاتل قوات مراد بك في الصعيد منذ أغسطس عام ١٧٩٨ ولعدة تسعة شهور فيما يعرف بحملة الصعيد، وأن المعلم يعقوب القبطي الذي كان مكلفا بجمع الضرائب في الصعيد، كان شريكا لديزيه في قيادة حملته حتى كان أهل للصعيد يطلقون على قوات ديزيه «جيش المعلم يعقوب». وعندما رحل بونابرت عن مصر رحل المعلم يعقوب، وأنشأ بونابرت «الفيلق القبطي» في الجيش الفرنسي، وجعل المعلم يعقوب قائده.

وأثناء ثورة القاهرة الأولى التي بدأت في ٢١ أكتوبر عام ١٧٩٨ كان المسلمون كما يقول هيرولد «ينضمون الفرنسيين والنصارى ويقيمون للتواريخ في الشوارع». وقد بلغ عدد القتلى من الجيش الفرنسي نحو خمسمائة قتيل لما شهداء الثورة من المصريين فقد زاد عددهم عن ثلاثة آلاف. وهذه الأرقام تعنى حجما من المعارك أكبر بكثير من معارك الثورة التي ظهرت في الفيلم.

ويشير الفيلم إشارة سريعة إلى لتفحام للثورات الفرنسية الجامع الأزهر أثناء ثورة القاهرة الأولى، ويستبعد نهب هذه الثورات لأموال الجامع إذ يذكر الشيخ الشرقاوى في كتابه «تحفة الناظرين» أن الفرنسيين عندما دخلوا الأزهر نهبوا منه أموالا كثيرة وسبب وجودها فيه أن أهل البلد ظنوا أن المسلم لا يدخله فحولوا فيه أسلحة بيوتهم. ويستبعد للفيلم كذلك عملية إعدام ٨٠ من دوان الدفاع الذي تزعم الثورة وعلى رأسهم قادة الثورة الست الذين ذكرهم الجبرتي وهم الشيوخ أحمد الشرقاوى والشبراوى والمصيلحى والبرادى وعبد القاسم والجوسقى.

وبعد هزيمة ثورة القاهرة الأولى يتفاهم الخلاف بين على الذي يتعامل عن جدوى المقاومة دون استعداد كاف وبين أخيه الشيخ بكر، ويموت أخوهما

يحيى وهو يعيث بصواريخ الألعاب النارية في مخازن الفرنسيين، ويقبض على الشيخ بكر رغم تحذير اسحاق له بأن هناك «كمين» وتعود أسرة البخاز إلى الاسكندرية وقد نزلت أوصالها.

ويمكن على عن طريق صداقته للجنرال كافاريللي من الإفراج عن الشيخ بكر الذي يصفه على بعد ذلك بأنه «رجع للماليك وقتلاؤيس بخل اللدور» وكما انتقلت صداقة كافاريللي من يحيى إلى على، انتقل حب ناهد من يحيى إلى على أيضا.

ويختلف على مع كافاريللي ويصفه على بأنه بونابرت آخر. ولكنه عندما يطم أن كافاريللي أسير فقد ذراعه في حصار عكا وعلى شك الموت يذهب إليه هناك حيث يقوم كافاريللي بالهجوم على بونابرت بعنف.

وفي طريق العودة من عكا إلى القاهرة يسير على وحيدا في الصحراء، ونستمع على شريط الصوت إلى الجملة الأولى من أغنية سيد درويش المشهور «أنا المصري كريم العاصرين بليت السجد بين الأهراميين» وينتهي فيلم «الوداع بابونابرت».

ومن مقارنة أحداث التاريخ وأحداث الفيلم رأينا كيف استبعد الفيلم مقاومة المصريين للثورة الفرنسية في الاسكندرية، وعلى طول الطريق إلى القاهرة، وكيف عبر عن المعارك بين المصريين والغزاة على مشارف القاهرة في خلفية الأحداث، وكذلك ثورة القاهرة الأولى ضد الاحتلال الفرنسي. وفي المقابل رأينا كيف كان تركيز الفيلم على أن المصريين كانوا يعتبرون الفرنسيين مثل الماليك حكام مصر في تلك الفترة، وأن مقاومة الغزو الفرنسي لشرك فيها المسلم والمسيحي واليهودي معا، وأن هزيمة ثورة القاهرة الأولى كانت بسبب التفوق

التكنولوجى للقوات الغازية والتخلف الشامل للمقاومة، وأن الحوار مع الحوبل والعمل معه ليس تتعارفا، في جميع الأحوال.

فالمعز عد يوسف شاهين ليس كتلة واحدة كأنما هي شخص واحد، ولكنه يفرق بين رجل مثل بونابرت يحلم بالأمجاد العسكرية ولو كان الثمن أنهار من الدماء، وآخر مثل كافاريللي يسعى إلى نشر التقدم في مختلف بلاد العالم ويريد مساعدة المصريين على استعادة أمجادهم القديمة بالفعل، وليس بالقول كما يردد بونابرت والحكمة التي يتلوهي إليها الفيلم من خلال الصداقة بين كافاريللي ويحيى وأخيه على أن كافاريللي يحب مصر كثيرا إلى درجة موافقة بونابرت على غزوها وأن اختلاف الأسباب، بينما يطالبه على بحب أقل مؤكدا أن الحب الأفضل هو الحب الأفضل لأنه عندما يكون أقل يبتعد عن الرغبة في الاستملاك والسيطرة ويصبح لقاء بين حريتين.

إن فيلم «الوداع بابونابرت» فيلم عن الغزو يخلو من نقطة دم واحدة لأنه في الواقع فيلم عن الحب. ومشكلة الفيلم أنه يأتي في عصر لا يعرف الحب ويتوجه إلى شعب يواجه الأعداء من كل ناحية وعلى كافة المستويات العسكرية والاقتصادية والثقافية هو الشعب العربي في مصر وفي كل الدول العربية الأخرى. وذات يوم قال سارتر داخل كل كاتب قصة حب يريد التعبير عنها ولكنها لا تختار العصر الذي نعيش فيه، فالإنسان عند سارتر يختار حتى ميلاده، ولكنه لا يختار العصر الذي يعيش فيه.

وقد اختار يوسف شاهين ومنذ فيلمه «اسكندرية.. ليه» أن يعبر عن دخله دون أن يسبأ بالعصر، وهذه شجاعة أدبية كبيرة من ناحية، ولكنها من ناحية أخرى تجعله في مأزق مع عصره ومع جمهوره.

الغريب عند يوسف شاهين، وعدد الغالبية من المثقفين، العرب هو التقدم وهو الحضارة، ومن موقع الحب للكثير وليس الحب الثقيل يرون أن بلادهم يجب أن تتبع هذا الغرب لتلحق بالتقدم والحضارة. ولكن الأقلية من هؤلاء المثقفين يؤمنون بأنه لا توجد حضارة واحدة، وإنما هناك حضارات كثيرة في العالم من بينها الحضارة الغربية، وأن هناك مستويات للتحضرات وليس هناك مخلف أو متعصر، وأن التقدم هو للتطور الذاتي لكل مستوى حضارى وليس التبعية لمستوى معين منها.

الغريب عند يوسف شاهين، والغالبية من المثقفين العرب هو الولايات المتحدة الأمريكية باعتبارها معقل الحضارة الغربية في ثروتها، ولذلك فالجمهور في نصف ساعة الأخير من فيلم «إسكندرية .. ليه» يتابع بلهفة وشوق مشروب عمالية جمع ثمن تذكره سفر البطل إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليدرس السينما. وفي فيلم «حدوتة مصرية» وهو الجزء الثانى من السيرة الذاتية للفنان ندى البطل الصغير وقد أصبح مخرجاً كبيراً وعندما يعرضون عليه العمل في أمريكا «يطول من الفرحة» ويجسد يوسف شاهين هذه العبارة تجسيدا مادياً بأن يجمعه يطول بالفلق في سماء نيويورك في لحظة خداع بصرى.

والغزو الفرنسى لمصر عام ١٧٩٨ أو ما يسمى بـ «الحملة الفرنسية» هو للبدائية الرسمية للعلاقة المعقدة بين الغرب وبين الشعب العربى في مصر وغير مصر من بلاد العرب. ولذلك ليس من الغريب أن يكون موضوع الفيلم الدالى المكان نفسه، وليس من الغريب على مشاهد الفيلمين السابقين أن يرى في الفيلم الجديد هذا الإيمان بالحضارة الغربية معقلا في الشاعر، وهو في الواقع المخرج السينمائى فى «إسكندرية .. ليه». وفي محدوتة

مصرية، ولكن في نهاية القرن الثامن عشر.

وليس يوسف شاهين وحده الذى يؤمن بأن «الحملة الفرنسية» كانت بداية العصر الحديث في تاريخ مصر، لكن وكما يقول كريستوفر هيرولد في ختام كتابه «بونابرت في مصر» مصر كان مألها إلى للتخوير، حتى ولو لم يظهر بونابرت قط في سمائها، وآيات الفن وزواجه في الأفصر ولكنك كان مصيرها إلى للكشف، ولو لم يرزح ديزيه قط إلى الصعيد، والرموز الهيدروغرافية كانت متفك، حتى ولو لم يكشف حجر رشيد إلا بعد الحلة بسنوات، وقناة السويس كانت مستحقر، حتى ولو لم يأمر بونابرت بمسح برزخ السويس.

المشكلة أن فيلم «إسكندرية .. ليه» وقيلم «حدوتة مصرية» سيرة ذاتية للفنان، بينما فيلم «الوداع بابونابرت» فيلم تاريخى عن غزو فرنسا لمصر، ومقاومة المصريين للاحتلال الفرنسى، وأنه يأتى في وقت يواجه فيه الشعب العربى في مصر وغير مصر احتلالا غربيا ثقافيا شاملا، واحتلالا غربيا عسكريا لبعض أجزاء من الوطن العربى، ومقاومة شجيرة جبارة ومستمرة للاحتلالين بمختلف أشكال ووسائل المقاومة. إننا في الواقع نواجه بونابرت وكافاريللى معاً، وهما أشبه بالارهابى المحترف مناحم بوجين والجنرال عالم الآثار موشيه دليان.

وعندما يستعد يوسف شاهين أحداث التاريخ الخاصة بالخلاف بين المسلمين من ناحية والمسيحيين واليهود من ناحية أخرى أثناء الغزو الفرنسى لمصر، ويجعلهم كتلة واحدة في مواجهة العدو فتلك رسالة سامية حتى لو كانت تتعارض مع أحداث التاريخ لأن صقرية مصر في التسامح الدينى وفي تلك الوحدة الوطنية التي تمثل الصود للقرى

لحضراتها المستمرة. وعندما يؤكد يوسف شاهين أن علينا أن نعرف العدو جيدا وأن نستخدم وسائله في الحرب ضده، فتلك أيضا رسالة صحيحة، واليهود هو الذى لا يعرف من يحاربه، وقد كان عدم معرفة العدو هو أحد أسباب هزائنا المتكررة، وكانت معرفتنا به أحد أسباب النصر الذى تحقق في حرب أكتوبر.

ومن الجديهي أن العدو ليس كتلة واحدة كأنها شخص واحد وأن هناك من يمكن الحوار معه من كلا الطرفين في أى صراع، ولكن الحوار لا يكون حواراً وأحد الطرفين يمسك مخدعه ويهتل أرض الطرف الآخر. وهذا الخلاف الأول مع يوسف شاهين في فيلم «الوداع بابونابرت». فالجنرال كافاريللى يظل جنرالاً ويظل قائد سلاح المهندسين في جيش العدو المحتل وكانت أفكاره الإنسانية والتي تذكر بعض المراجع أنه سبق بها الاشتراكيين.

ومن الجديهي أيضاً أنه لا بد من الاستعداد لمواجهة العدو، وأن الاندفاع العاطفى وحده لا يكفى لتحقيق النصر، وإنما يتضمن الهزيمة. ولكن ليس معنى الاستعداد انتظار شرط التكافؤ التام بين قوات الاحتلال وقوات المقاومة، وليس معناه أن للثورت لا يصلح للمقاومة إذا لم يوجد غيره في مواجهة المدفع. فالصلاح الرئيسى للمقاومة في الضفة الغربية هو للجهاد، وتوفيق زياد يقول: «مستقام ما دامت في شوارعنا جبارة»، وهناك الآن قوانين إسرائيلية تعاقب حامل الحجارة كأنه يحمل مدفعاً.

ومن الجديهي ثالثاً أن الإنسان لا يجب أن يتوقف عن ممارسة عمله عندما تكون بلاده تحت الاحتلال، ولكن ليس معنى هذا أن يعمل مع قوات الاحتلال بدعوى إنه لا يريد أن يكون عاطلاً يقول الأب للخباز في فيلم «الوداع بابونابرت». وليس من المقبول ولا المعقول أن يقال في

القيام إنه لا يحصل على أجر مقابل عمله ويعمل لمجرد العمل. وهذا هو الخلاف الثالث مع يوسف شاهين. فالعمل مع العدو تعاون، لا شك فيه ولا تبرير له.

ومسألة أن المصريين أثناء الغزو الفرنسي لمصر كانوا يساهمون بين الفرنسيين والماليك ويعتبرون أن كليهما غاز لمصر فضلا عن كونها غير صحيحة تاريخيا، تعبر عن الذعة المصرية الفرعونية التي تصل في النهاية إلى أن العرب بدورهم كانوا غزاة، وبالحالي لا يكن مصرية إلا من كان من نسل الفراعنة. بينما عبقرية مصر وسر استمرار حضارتها في قدرتها على تجمد الأجناس والعناصر المختلفة، ولا أحد يستطيع أن يدعي معرفة من يكون من نسل الفراعنة من بين ملايين المصريين.

وأفكار فيلوم «الدواع يابونابرت» ومعاليفه هذه تصل عبر سبيلارو مضطرب وحوار شديد الركازة وأخراج لا يضع أى مشهد من المشاهد على تحولا يجتلا نحب أو نكره أى شخصية من شخصيات الفيلم، وفي مثل هذه الموصافات لا يصبح للممثل قادرا على الحطاء، حتى لو كان مثلا موهوبا ولايصبح المصور أو السيناتور مهما بلغت مهارتهما مؤثرا على المستوى العام للفيلم.

لقد أعان يوسف شاهين بعد «الناس والليل» أنه لن يصنع فيلما مشتركا بين حكومتين بعد ذلك أبدا، ولكنه خالف عهده مع نفسه. وأعان المخرج الكبير بعد «إسكندرية .. ليه» أنه لن يعود إلى التاريخ والديكرات، والملابس التاريخية ورفض إخراج فيلم هارون الرشيد «الحصاب مؤسسة العراق» وفيلم «ألف ليلة وليلة» لحساب مؤسسة الجزائر، ولكنه خالف عهده مع نفسه ..

وقشل فيلم يوسف شاهين الجديد بالطبع لا يؤثر على قيمته الكبيرة كولد من أكبر الفنانين الذين عرفتهم مصر، ولكن لكل جواد كبوة، ولما يوسف شاهين يعود إلينا من فرنسا، يحد إلى مصر وإلى واقع مصر وإلى لغة مصر وإلى مثالي مصر وإلى جمهور مصر، وهو حتما سيعود لأنه من مصر.

اليوم السادس

يوسف شاهين مخرج كبير على مستوى تاريخ السينما في مصر، وفي العالم أيضا، وهو رغم السنوات الستين لا يزال شابا عقلا وروحا.

وكل فيلم من أفلام يوسف شاهين منذ الأرض، عام ١٩٦٩ هو حدث مهم في السينما المصرية، بل وفي الثقافة المصرية، لأن السينما عندما تكون فنا تصبح جزءا من ثقافة البلد الذي توجد فيه. والفيلم الجديد لمخرجنا الكبير «اليوم السادس» هو ثاني فيلم على التوالي ينتجه بالاشتراك مع وزارة الثقافة الفرنسية بعد فيلم «الدواع يابونابرت». ويؤكد هذا الفيلم أن يوسف شاهين يعيش مرحلة يمكن أن نطلق عليها المرحلة الفرنسية في تاريخه السينمائي الحالي، كما يؤكد أنه يعيش المرحلة الذاتية منذ «إسكندرية ليه» عام ١٩٧٩، و«حدوتة مصرية» عام ١٩٨٢.

ما هي المرحلة الذاتية ليوسف شاهين، وما هي المرحلة الفرنسية التي تدخل معها، وما هو موقع المرحلتين في عالمه الفني، والعلاقات التي تربط بينهما وبين هذا الفيلم سؤال واحد كبير، ولكن لابد من الإجابة عنه للوصول إلى مغاليتي فيلم «اليوم السادس» ونلقى الفيلم على الوجه الصحيح. وما عمل الناقد إلا أن يبقى على العمل الفني من الأعواء ما يساعد المتلقي على تلقيه، وتعريف الناقد عند الإثبات أنه متلق جيد.

إن أفلام يوسف شاهين أفلام ذاتية. بمعنى أن كل فيلم لا يخلو من تعبير عن

عالمه الخاص للمشحون بالتناقضات والتوترات النفسية والجسدية والفكرية.

ونحن نذكر من خصال الأفلام نفسها، وليس من خلال معرفتنا بحياته الخاصة، أو بالأحرى من خلال ما يجمع هذه الأفلام، ويتعبير أبسط العناصر المشتركة فيها. وقد تجسد هذا العالم الخاص لأول مرة بوضوح في شخصية قنارى في فيلم «باب الحديد»، وأراد يوسف شاهين أن يؤكد ذلك بمثل دور قنارى بنفسه.

ولكن يوسف شاهين ابتداء من «إسكندرية .. ليه» أراد أن يكون ذاتيا بشكل آخر، من خلال التعبير عن سيرته الذاتية مباشرة. وإذا كان «إسكندرية .. ليه» هو السبا والشباب، فالفيلم الثاني «حدوتة مصرية» هو المخرج والفنان. وهذان الفيلمان هما أول سيرة ذاتية في تاريخ السينما المصرية، إذ لم يجرؤ مخرج مصري آخر على رواية سيرته الذاتية.

وأقول يجرؤ لأن السيرة الذاتية الحقيقية في الأدب كما في السينما وفي كل الفنون تتميز بدرجة عالية من الصدق، وتلمس كثيرا مما يعجز عن الصرمات في أى مجتمع، وخاصة المجتمعات العربية، والمجتمع المصري على وجه الخصوص.

ولا ننسى أن نذكر هذا أعظم السير الذاتية في الأدب العربي الحديث، وهي «الألم» للككتور طه حسين تعد أعنف هجاء للمجتمع، وتعبيرا حقيقيا عن كراهية رأوها تقريته، وتقاليد وعادات أهله ومنهم أسرته.

وفي «الدواع يابونابرت»، ثم في «اليوم السادس» يحاول يوسف شاهين أن يجعل من شخصية البطل امتدادا لدور محسن محبى الدين في «إسكندرية .. ليه» ونور الشريف في «حدوتة مصرية»،

بأن يسند دوره إلى الفيلمين إلى محسن محبى الدين ويحطيه ملاحم منهما، ولكن على نحو مفتعل تماماً، يوسف شاهين وكل فنان أصيل لا يكون نفسه إلا بقدر مدى صدقه الفنى، و «الوداع بابنابرت» و «اليوم السادس» فيمان أنتجا أساسا بفرض دخول السوق الدولية للأفلام، والفن الحقيقي لا ينتج لأغراض تجارية.

ولا يقال هنا وإماذا لا يدرك الفن الحقيقي الأمور لأننا لا نتحدث عن كمية الإيرادات، ولكننا نتحدث عن الفرص من الإنتاج، أى دوافع صنع الفيلم كما تدور من خلال الفيلم. وبالطبع لا يوجد تعارض بين الفن الحقيقي وبين الإيرادات الضخمة، بل إن هذا هو هدف رئيسي من أهداف كل فنان في العالم: أن تزداد كمية الجمهور المتعلق للفن الحقيقي. ولكن غالباً ما تطرح هذه القضية على نحو يسم بالمغالطة المتعمدة من قبل الذين يرون في الأفلام مجرد شرائط ملونة تدر الأموال.

ودخول السوق الدولية حلم كبير ومشروع لكل فنان في العالم، ولكن لا يجب أن يكون على حساب فنه، بل إن محاولة دخول السوق الدولية على حساب الفن لم تنجح يوماً، وإن تنجح أبداً، ليس فقط لأن مسألة السوق الدولية بخاصة في السينما مسألة تتدخل فيها عوامل سياسية واقتصادية شديدة التعقيد، ولكن لأن السوق الدولية لن تعرض من مصر أو من الهند أو الدول المشابهة إلا الأفلام الفنية الحقيقية الصادقة.

ما الذى يجعلنا نقول إن «الوداع بابنابرت» و «اليوم السادس» أنتجا بفرض تجارى، وبالتالي ليس من أفلام يوسف شاهين الفنية الحقيقية الصادقة. تبدأ الإجابة من موضوع الفيلمين، فالأول عن اللحظة الفرنسية على مصر، والثانى قصة فرنسية عن مصر، الأول يتعلق بالفرنسية والثانى بطبق بلهجة

عربية فرنسية، وإذا كان هناك مبرر درامى للفرنسية في الفيلم الأول، فلا يوجد مبرر درامى لتلك اللهجة للعربية الفرنسية في الفيلم الثانى.

لقد تم إنتاج هذين الفيلمين لغير الجمهور المصري، ولا أقول للجمهور الفرنسى، فمن خلال التعبير عن هذين الموضوعين، بذلك الحوار للفرنسى أو المتفرنس وتوجه المخرج إلى جمهور يحلم به فى الغرب الأوروبى - الأمريكى - وهذا ما يبدو من خلال تناول الموضوعين، فالفيلم الأول دفاع حار عن الصلة الفرنسية، والفيلم الثانى لا تدور فيه مصر مكاناً ساحراً وغامضاً وغريباً مثل كل الأفلام الغربية، وليس مثل أفلام يوسف شاهين.

ولا يغير من الأمر شيكاً أن تكون القصة للفرنسية من روائع الأدب الفرنسى، أو لا تكون، أو تكون الكاتبة من أصل مصرى أو لا تكون، أو تكون من عشاق مصر مثل يوسف شاهين أو لا تكون. فالفهم هو الفيلم ذاته، وعشاق مصر كثيرون، ولكن الأهم أى مصر يعشقون. مصر الكوليرا فى الأربعينيات مجرد ميتافور فى قصة أندريه شديد وفى فيلم شاهين أيضاً، وأسف لعدم وجود ترجمة عربية دقيقة للكلمة، ولكنها تعنى شرطاً أو حالة تعكس الأفكار.

وعلمنا يقوم أى فنان بإنتاج فيلم لغير جمهوره، إذا كان له جمهور حقا، وليس مجرد متفرجين، ويفصل عن نفسه أولاً وأخيراً، وبالتالي يفقد الصنق، ومن الطبيعي أن يدرك جمهوره أو متفرجوه ذلك. ودون حاجة إلى نقاد أو معقنين.

ولن يتخذ من عدم التواصل لا إعلانات بملين جنبه، ولا وسائل للدعاية التقليدية أو المبتكرة مثل زفة داليدا بطلا «اليوم السادس» مصر الكوليرا فى الأربعينيات فى فيلم يوسف شاهين ميتافور لهاية العالم حيث تجتمع كل

للفرائب والمجانب، قرداتى وحب جين كيلي، ويطار امرأة فى عمر جدته قلسيلوى يدير سينما لا يقبل عليها للجمهور فيعود إلى ربيع، فلاح يتحدر باسحال النار فى نفسه وبيته، أميرة تخطف جلد الاحتلال لتقطيع، ممثلة تخطف شباب المقاومة لصاحبهم، رجل يعيش على إرشاد الأطباء إلى مرض الكوليرا ويموت بدوره بالعصى، والوباء ينتشر فى كل مكان كالماعون، والأطفال يتساقطون سرعى وهم لم يدموا الحياة بعد.

بل إن الفيلم يبدأ بعبارة «ليه فاروق مش زى غاندى»، وهو تساؤل فى ذروة الغربة والمحب لأنه يعنى أن التاريخ قد فقد عقله، والحقيقة أنه تساؤل ميتافيزيى وليس تساؤل سياسياً، ويكتمل العجب بمشاهدة مخفية فرنسية من أصل مصرى عرفت بأنقطة ملابسها، وباروكات الشعر الفاخرة، وهى داليدا، تقوم بدور غسالة ملابس من الثورية وبالإسماع إلى اسم بطل الفيلم، ويدعى عوكا، وتفسير اسمه بأنه مشرق من كلمة أوكازيون، ولعل قائمة كل المواليد فى مصر منذ آلاف السنين لا يوجد بها اسم عوكا هذا. هى نهاية العالم إذن، ولكن على شكل طرسة هيسجيرية لا مثيل لها فى أفلام يوسف شاهين، ولا أفلام أى مخرج آخر.

ويربط يوسف شاهين بين أحداث الفيلم بعد فترة طويلة من بدايته بهروب الجدة مع حفيدهما من القاهرة إلى الإسكندرية على سفينة تجارية نيلية بعد مرض الحفيد بالكوليرا، وإخفاها له، وأملها أن يأتى اليوم السادس الذى يموت فيها المصابون، فتكون المعجزة، ويلجو الحفيد أو على الأقل يموت بعد أن يرى البحر فى الإسكندرية، ويحمر الإسكندرية هو للحياة عند يوسف شاهين فى هذا الفيلم وفى كل أفلامه، ولكن الحفيد يموت دون أن يرى البحر.

ويبدو يوسف شاهين في إخراج أغاني واستعراضات الفيلم للراقصة، تعبيراً عن حبه للأفلام الغنائية الاستعراضية الأمريكية، والفيلم كله مهيئ إلى جين كيلي.. ويؤكد مدير التصوير محسن نصر المستوى العالمي الذي وصل إليه في أفلام يوسف شاهين الأخيرة.. ويقدم محسن محبى الدين دوراً من أدواره القليلة الراقصة التي لا تنسى في دور عوكا. ولكن كل هذا لا يمنع أن نطالب يوسف شاهين بالعودة إلى جمهوره، وأن يرحمنا من ذكرياته بعد أن روى منها كثيراً، وأن يرحمنا أيضاً من فرنسا.

إسكندرية كمان وكمان

مع إنتاج إسكندرية كمان وكمان، أحدث أفلام فنان السينما يوسف شاهين تكتمل أول ثلاثية في السينما العربية، وأول سيرة ذاتية في السينما العربية بعد «إسكندرية.. لييه» ١٩٧٩ ومحدوة مصرية. ١٩٨٢.. تكتمل ثلاثية السيرة الذاتية بعد عشر سنوات من الجزء الأول في إطار المرحلة الفرنسية للفنان الكبير والتي شهدت «الأوداع بابونايرت» عام ١٩٨٥، و«اليوم السادس» عام ١٩٨٦.

غير أن الفيلم المصري للفردى المشترك والثالث يختلف عن الفيلمين الأولين في هذه المرحلة. هنا الموضوع ليس عن مصر وفرنسا، وليس عن قصة فرنسية لكاتبة مصرية وإنما هو فيلم عن يوسف شاهين وعن مصر، للمشترك فيه هو المال والمال فقط. وليس هذا امتيازاً للفيلم الجديد ولا نقصاً في الفيلمين السابقين، وإنما ما يختلف فيه عنهما. وأفضل الإنتاج المشترك على أية حال هو ما يقتصر على الاشتراك في التمويل فقط.

لقد كان «إسكندرية.. لييه» نقطة تحول في السينما العربية، وذلك من حيث هو سيرة ذاتية. فالسيرة الذاتية في الثقافة

العربية كانت ولا تزال من الأشكال الأدبية المحرمة لأسباب اجتماعية ودينية. وكما كانت كتابة طه حسين لسيرته الذاتية في «الأيام» حدثاً في الأدب العربى، يعتبر «إسكندرية.. لييه» بدوره في السينما العربية. وقد خرج من مصنف «إسكندرية.. لييه» عدد من أفلام السيرة الذاتية العربية لعل أهمها «أحلام المدينة» السوري إخراج محمد ملصر، و«ربيع السد» التونسي إخراج نوري بوزيد، وهما من أهم الأفلام العربية في العقد التاسع.

ويكون السيرة الذاتية من المحرمات في الثقافة العربية، لا يحى أن كتابة السيرة الذاتية قيمة في ذاتها. فالأهم في تقييم الأعمال الأدبية والفنية هو شكل ومضمون هذه الأعمال، وليس كونها سيرة ذاتية أو ليست سيرة ذاتية. إنها شكل لتناول العلاقة بين الفرد والمجتمع والتعبير عن حقبة معينة من تاريخ المجتمع كما عاشها السبدع، وكما يجسروها. ولذلك فأهمية «إسكندرية.. لييه» إنه فيلم عن الجيل الذى قام بثورة يوليو ١٩٥٢، وأهمية «أحلام المدينة» إنه فيلم عن مقدمات عصر الوحدة بين مصر وسوريا، وأهمية «ربيع السد» أنه فيلم عن تونس قبل الاستقلال.

هى إذن شهادات عن عصور، وهى أيضاً شهادات عن مدن: الإسكندرية، دمشق، وصفافى. مدن يعرفها صناع هذه الأفلام أكثر مما يعرفون غيرها من المدن، تماماً كما يعرفون أنفسهم أكثر مما يعرفهم الآخرون. المسألة إذن ليست أن أفلام السيرة الذاتية تتطلب لتلقيها كأعمال فنية معرفة مسبقة بحياة الفنان الذى يروى سيرته. وإنما السيرة هنا مصدر للروحى كما يستوحى الفنان من الواقع. أو من عمل أدبى آخر أو من أسطورة من الأساطير.

للعودة إلى حياة الفنان عدد نقد السيرة الذاتية لا تنحى أن على كل متلق

للعمل العودة إلى هذه الحياة عند تلقي العمل الفنى. الناقد هنا يستخدم معرفته لإلقاء المزيد من الأنواء على العمل الفنى، بقصد مساعدة المتلقى على تلقيه. تماماً كما يفعل عند العودة إلى مسرحية أصلية أو رواية أصلية إذا استخدمها الفنان فى عمله. فهذا الأمر لا يحى أن على المتلقى قراءة المسرحية أو الرواية قبل مشاهدة الفيلم. العمل الفنى مستقل فى ذاته، ولذلك فى ثلاثية الإسكندرية بخلاف يوسف شاهين ثلاث لحظات من حياته. اللحظة الأولى قرار السفر إلى أمريكا لدراسة السينما، واللحظة الثانية العملية الجراحية التى أجراها لتغيير شرايين قلبه، ثم اللحظة الثالثة موضوع «إسكندرية كمان وكمان» وهى لحظة الاشتراك فى إضراب الفنانين عام ١٩٨٧ احتجاجاً على تغيير قانون القنابات دون علمهم.

وكل لحظة من اللحظات الثلاث مرحلة من تاريخ الفنان وتاريخ بلاده فى الوقت نفسه. فإذا كان «إسكندرية.. لييه» هو الحلم بالثورة، و«حدوة مصرية» هو الأمل فى الديمقراطية. وما يربط بين الفيلم الأول والثالث ليس فقط وجود الإسكندرية فى العنوان، ولكن التأكيد على معنى «الإسكندرية» حتى إننا نستطيع أن نطلق على الأفلام الثلاثة لسيرة الفنان الذاتية ثلاثية الإسكندرية.

الإسكندرية عند يوسف شاهين ليست مجرد مدينة قديمة جميلة تقع على شاطئ البحر، وترتبط بشخصيتها به، ولكنها تعبر عن التسامح الدينى وتعبير عن رفض النزعة القومية الضيقة. فهى مدينة بناها يوناني، وكانت دائماً مفتوحة كالأفق لكل «الأقياء»، ولكل «الأجانب». فإذا كانت القاهرة تعبر عن مصر الإسلامية، وأسوان عن مصر الأفريقية، فإن الإسكندرية تعبر عن مصر المتوسطية وقد ظل كل اتصال بين مصر وأوروبا يتم عبر الإسكندرية حتى أكل من نصف قرن.

الإسكندرية عند يوسف شاهين ليست فقط مسقط رأسه ومدينته الأولى، ولكنهما تعبير عن مصر التي يريدنا. وقد يرى البعض أنها تعبر عن حقيقة مصر، لا حلم يوسف شاهين، وربما يكون هذا البعض على حق فيما يرى.

والفيلم لا يوضح قصة إضراب الفنانين في مصر على نحو يدرسه المتلقي الذي لا يعرف شيئا عن هذا الإضراب، وتلك نقطة ضعف في السيناريو. ولكن الواضح تماما أنه إضراب أي احتجاج، والواقع تماما أن يوسف شاهين لا يريد أن يوضح أكثر من ذلك، ويعتبر الإضراب في ذاته دلالة على قوة المطالبة بالديمقراطية في مصر المعاصرة، ويعاطفه جيشا يدهي للفيلم بالشهد الوطني.

ويختلف «إسكندرية كما وكمان» عن للجزئين الأول والثاني من ثلاثية الإسكندرية، بل ويختلف عن كل ما أخرج يوسف شاهين من قبل، وينتمي إلى عدد محدود جدا من الأفلام في تاريخ السينما بصفة عامة. فالفيلم ليس دراما تقليدية، ولا حتى غير تقليدية. إنه فيلم لا درامي مثل «عمال عرب صبيد»، إخراج مد هوندر، أو «ماء التزوير» إخراج أورسون ويلز، أو «أشواء على المياه» إخراج فيلم فينדרز، أو موسولف بازوليني من إخراج إيجيل متى في فلسطين، أو ألف ليلة وليلة في اليمن.

وقد يتساءل القارئ، وكيف يكون الفيلم لا دراميا، وهل الاختلاف هذا يعنى امتيازاً، أم نقسا في العمل السينمائي. إن اللادرامية نقص فاضح دون أدنى شك لمن يرى أن اللغة السينمائية هي لغة الرواية القصص بأساليب مختلفة.

أما من يرى أنها لغة للتعبير يمكن أن تكتب بها القصص، وكذلك الأشعار والمقالات وكذلك الأفكار الفلسفية،

والمذكرات واليوميات، فسوف يرى أن يوسف شاهين في هذا الفيلم يكتب بحرية لا مثيل لها من ناحية الشكل: يكتب الفيلم لا السيناريو أى كل ما يعرض على الشاشة من صور وأصوات.

لا دراما في «إسكندرية كمان وكمان»، ولكن مذكرات عن فترة من حياة البطل/ اللابطل. وفي هذه المذكرات يعبر عن أحاسيسه، وأوهامه، وأفكاره كما هي أملا في نفسه أن يصدق. وأملا في المتلقي أن يصدق. ويشاركة. ولهذا يمثل يوسف شاهين بنفسه دور يحيى الذي سبق أن مثله محسن محيي الدين في «إسكندرية ليه ونور الشريف في حدوة مصرية»، كما مثل أورسون ويلز دور أورسون ويلز في «ماء التزوير»، وكما مثل نيكولاس راى دور نيكولاس راى في «أشواء على المياه». إنه يريد التأكيد على أن يحيى هو يوسف شاهين. إننى هو، وإنه أنا.

ومذكرات يوسف شاهين عن عام ١٩٨٧ تعود إلى الماضي عام ١٩٧٩ عندما فاز بـ «الجازة» في مهرجان برلين عن «إسكندرية ليه» وعام ١٩٨٥ عندما لم يفز بطله بـ «الجازة» في مهرجان كان عن «الرواق بابونايرت»، وتعيد تكوين وقلع إضراب الفنانين، ويصطحب بمشاهد تسجيلية لأكبر اجتماعات الفنانين في مسرح اللابلون، وتحلق إلى أقصى درجات الفانتازيا في ثلاثة مشاهد من عصر الإسكندرية وعصر كليونبارتة، فيها الأغنية، وفيها الرقص، وفيها الرسوم المتحركة، والحركة الواقعية والحركة السريعة.

وهذه الكتابة الحرة بين الرواى والتسجيلي، وبين الماضي والحاضر، وبين الواقعي والفانتازي، لا تحظى الفرمضى. فهناك شكل يربط بين كل هذا، ولكنه شكل للمذكرات، وليس شكل القصة، ويربط بين المذكرات وإضراب

الفنانين حيث تتم كل الدعايات منذ أن يبدأ حتى نهاية الفيلم.

والإضراب في الفيلم يبدأ بعد مقدمة طويلة عن العمل يمثل دور هاملت. وهو الممثل الأعلى للمخرج، ثم الممثل نفسه وأن يحلم هذا الممثل الأعلى، عندما يقرر أن يتزوج وينجب ويعمل في إطار الظروف الملائمة حتى يعيش. ويقع أزوجة للمخرج حادث سيارة في الوقت نفسه الذي يذهب فيه إلى مهرجان برلين، وما إن يودع المخرج زوجته وهي تسافر للعلاج في الخارج حتى يعود إلى نقابته ويشترك في الإضراب.

ويؤكد يوسف شاهين أن مذكراته «داخلية»، ولا تعبر عن وقائع تعتمد إنغام الطابق التاريخي، فقد أصيبت زوجته في حادث سيارة، ولكن إضراب الفنانين لم يبدأ بعد سفرها للعلاج في الخارج، وإنما بعد ذلك بسنوات طويلة، وهو لم يخرج فيلما عن هاملت، وإنما كان هذا حلما من أحلامه، وبالتالي فالتبحث عن التوافق التاريخي في الفيلم بلا جدوى.

ويعبر البطل/ اللابطل في «إسكندرية كمان وكمان» عن مشاعره المتناقضة تجاه زوجته من ناحية، والممثل الذي يصنعه من ناحية أخرى، والمسئلة التي يقترب منها أثناء الإضراب من ناحية ثالثة. كما يعبر عن مشاعر الثلاثة المتناقضة أيضا تجاهه، إنه يحبهم وهم أيضا يحبونه. ولكن الزوجة تفرض حبه للممثل، والممثل يرفض حبه له، والمسئلة تدرك أنه بعيد بقدر ما هي قريبة، فتتعدد «لست شقة للإيجار».

ويعبر يوسف شاهين في فيلمه عن حبه القديم لأغاني أم كلثوم وعبد الوهاب ورقصات جين كيلي وفرانسدير. وحبه للجديد الممثلة يسرا التي تقوم بدور نادية المسئلة، وتبدع دورا من أروع أدوارها، تصل فيه إلى ذروة التضج في الإمساك

بأدق الخلجات الداخلية للمرأة والرجل معا، كما يعبر عن ازدياده لكل مثل عمل معه، وأراد أن يجعل منه هامات، وكانت النتيجة دائما ناجح. ويجبر كذلك عن دهنه من المغامر اليوناني الشهير الذي ظل يحدث طوال عمره عن جسد الإسكندر في الإسكندرية.

ويبدو ازدياد شاهين للممثل أقرب إلى الكراهية في النهاية عندما يجعله الإسكندر وقد عثر عليه المغامر اليوناني تحت الأرض، ويدفع بخازوق حديدى من خارج الأرض إلى الجسد المسجى في الثابت، فتفجر الدماء. هنا يصبح يحيى الباحث عن هامات هو الصورة الأخرى لليوناني الباحث عن الإسكندر: جنونهما واحد، ومسيرتهما واحد، ولا يخشى يوسف شاهين القسوة على الآخرين في هذا الفيلم لأنه يقسو على نفسه، ويحررها من الأرواح بالقسوة، ويكشف عن هذه الأرواح من فانتازيا السيقان والأقدام، إلى تصوير سفرية الآخرين منه حتى أثناء اشتراكه في الاعتصام والإضراب عن الطعام.

يكافح مخرجنا لنقول كل للحقيقة، بما في ذلك حقيقة «العقد» التي يعانى منها، مثل عقدة المهرجانات الدولية الأوروبية الكبرى وجوائزها، وعقدة الأرض، أحسن أفلامه، وهو من الآراء التي تستغره لأنه يعبرها محاولة لخصاصه في موضوعات محددة، بل ويحصار غريبي لكل سينما العالم الثالث في إطار موضوعات الظلم الاجتماعى والجهل والفقر والمرض.

ولى «إسكندرية كمان وكمان»، والذي صوروه الفنان المبدع رمسيس مزريق على مستوى يثبت للمقارنة مع مستوى كبار مديري التصوير في العالم، لحظات من التأمل الفلسفى في الفن، كما في مشهد إعادة تصوير اللحظة نفسها في بداية الفيلم. ولحظات من الشعر الصافى

كما في مشهد رقص البطل العجوز مع الشاب في الموالد الشجى.

إنها رقصة «التحطيب» للشعبية المصرية القديمة حيث يتبارز للرجال بالعصى الخشبية في استعراض للقوة للجنينة. هذا المبارزة تتصاعد بأحجام اللقطات، وبراعة رشيدة عبد السلام مونتيرة شاهين الأنيقة، والمخبرة، لتحول إلى مبارزة للزمن بين تهافت الشيخوخة وصلابة الشباب بل وبين الرغبة في الحب والرغبة في القتل.. يوسف شاهين في هذا المشهد لا يدخل من شيخوخته وقد تجاوز الستين، ولكنه في الوقت نفسه يصيب الشباب بالخلج من شبابه للفن وكأنه يبدأ من جديد.

المهاجر

إنه الشيخ الذى يقود شباب السينما العربية: الرمز الأكبر للجديد في هذه السينما، كجور سفراتها في العالم يوسف شاهين الذى يشرى وجعلنا بكل فيلم جديد ويرفع مستوى الحديث عن السينما من القضايا المحدودة الصغيرة: إلى أكبر القضايا الغاية والفكرية. إنه كيروساوا الذى تملكه. أطل الله عصره ليحكم المزيذ.

فيلم يوسف شاهين الجديد «المهاجر» حدث للتصويطات في السينما العربية. ففي حياة كل فنان أعمال كبرى يستجمع فيها كل خبراته السابقة في الحياة والفن معا، وفي حياة شاهين عدة أعمال من هذا الطراز أحدثها «المهاجر». إنه خلاصة مسيرة إبداعية طويلة وصعبة ومعقدة أراد فيها أن يخبر السينما العربية، وقد فعل، فلم تعد كما كانت قبله، بل وأراد أن يغير الإنسان العربى: أن يجعله أكثر قدرة على التفاعل مع العالم.

العالم الفنى لكل فنان نتيجة أصلاته، وللليل الوحيد على هذه الأصالة في الوقت نفسه. ولذا قد أو المتفرج، وما الدافع

إلا متفرج، مهلهة «أن يتفرج» يدرك العالم الفنى لأى فنان من خلال اكتشاف السمات المشتركة بين أعماله، وهذا لا يعنى التكرار كما يتصور البعض اللوحة الأولى، فالسمات المشتركة لا يقررها الفنان، أى لا يقوم بها عن عمد، وإنما توجد على نحو تلقائى تماما. قال بيكاسو يوما لى لا أرمم، وإنما أجد، وقد لخص في جملة واحدة ما يحتاج شرحه إلى مجلدات.

أفلام كل فنان سينمائى حقيقى من برجمان إلى كيروساوا ومن تاركوفسكى إلى فيليبي في فيلم واحد طويل، أو بالأحرى رؤية خاصة يتم التعبير عنها من خلال صور متعددة في هذه الأفلام. وهذا لا يعنى أن الفنان يعبر عن سيرته الذاتية في كل أفلامه وإنما أن تصعب أفلامه هي سيرته سواء تناول فيها قصة حياته أو تحدث عن أمور لم يعايشها على الإطلاق. وأوضح داليل على ذلك «فيلم المهاجر». فقد تناول شاهين قصة حياته في ثلاثيته الشهيرة، ولكنه في «المهاجر» يعبر عن هذه القصة أكبر مما عبر عنها وهو يتحدث عن المخرج السينمائى الذى فعل هذا وذلك، وأخرج هذا الفيلم، وذهب إلى ذلك المهرجان إلى آخره.

زمان الفيلم أواخر حكم أمون - حوتب الثالث في مصر الفرعونية، بعد أن تولى آخن - آتون مهمة «الشريك في الحكم»، أو ولى للعهد، أو نائب الرئيس، والمكان في الصحراء الآسيوية على أطراف مصر حيث تعيش قبائل الرعاة. في إحدى هذه القبائل يفضل شيخ القبيلة ابنه رام على أخوته الستة، فيكرهون هذا الأخ. ويقدر رام «الهجرة» إلى مصر ليقطع الزراعة حتى يبقى أمه شر الجوع، وشر روح الجنوب، وشر الجفاف ولفى الطريق إلى مصر يتأمر أخوة رام لقتله، ويسبونون أنهم قتلوه، ولكنه ينجو، ويسمى بكل الوسائل إلى تحصيل العلم في قصور

الحكم ومعابد آمون حيث يملك الكهنة مفاتيح المعرفة. وفي قصر القائد العسكري أمسيهار الذي يعانى للعجز الجنسي تحاول سيميت زوجة أمسيهار إغواء رام، ولكنه يرفض رغم حبه لها، وحاجته إلى حبيها، حتى لا يحول هذا الحب دون تحقيق هدفه، وبعد سنوات طويلة يلتقي رام مع أخوته، ويفغر لهم ويعود إلى أهله مسلحا بالعلم، ويلقى مع والده الشيخ مرة أخرى.

تلك هى قصة الفيلم، ومن البدهى أنها مستوحاة من قصة سيدنا يوسف عليه السلام، ومن البدهى إنه لا توجد أى مشكلة فى استلهم قصص الأنبياء، بل ربما يكون من واجب كل فنان أن يسجل ذلك لأن هذه القصص تروى للبشر على سبيل العبرة والعظة، وليس على سبيل التسلية.

ومن الواضح أن القصة كما جاءت فى الفيلم أقرب إلى قصة النبي كما جاءت فى القرآن الكريم، ولعل يوسف شاهين بذلك يكون أول فنان مسيحي يستلهم القرآن الكريم، وبذلك عبقريته عبقرية مصر فى الوقت نفسه.

وقد أدى تصريح ظهور الأنبياء فى الأفلام المصرية إلى تحرير الفنان من قيود تناول شخصية غير عادية : «رام إنسان عادى تماما مثل أى إنسان ممكن أن نلتقي به على قارعة الطريق، إنه يحترق ويتردد ويخطئ ويحب فتاة فى مثل عمره (هاتى) ويشقى امرأة تكبره (سيميت) زوجة الرجل الذى اشتراه كخدم ورجاء كابن. وعندما يقاوم رام إغواء سيميت لا يفعل ذلك لأنه أكبر من الأغواء، أو لأنه قديس مثالى وإنما لأنه يحب هاتى، ويتردد صدم أمسيهار، ويشفق عليه فضلا عن أنه لا يريد أن يحدد عن الهدف الذى جاء من أجله إلى مصر، وهو استيعاب معرفة بلد اللور، أو رحلة رام إلى مصر لطلب العلم هى ذلها رحلة

يطلب اسكندرية ليه إلى أمريكا فى الأربعينيات لتعلم: السيماء، والامتحان الذى يعرض له رام فى اللغة للفرنسية، هو ذاته الامتحان الذى يؤديه طالب فيكتوريا عن هاملت شكسبير فى إسكندرية ليه.

وهناك ما هو أعمق من ذلك فى فيلم «الساهر»، وما يدل عليه لختيار هذا العنوان بالذات من بين كل العناوين الممكنة. لقد جاء أجداد يوسف شاهين من لبنان كمهاجرين إلى الإسكندرية هربا من حكم الدولة العثمانية الإسلامية فى لبنان، ولذا كان قد بدأ فى التداوى، ومع التداوى عرف اضطهاد أصحاب الأديان الأخرى. كانت الإسكندرية هى مصر الحضارة التى لا تفرق بين الناس بأعراقهم، مثل الدين الإسلامى الحق، ويصومون للقرآن الكريم، وكان أهل القاهرة يطلقون على أهل الإسكندرية «الخواجات» ولكن دون عنصرية، وإنما بقدر هائل من حسن النية لمجرد وصف اختلافهم. غير أن بعض سكان القاهرة لم تكن لديهم أى درجة من حسن النية وهم يتحدثون عن «الخواجات»، وخاصة الاحتلال البريطانى لمصر، وبالأخص بعد إنشاء إسرائيل فى فلسطين.

وقد عانى يوسف شاهين كثيرا من وصفه بالخوالة سواء من سوء أو حسن نية. فضلا عن أن حق الهجرة هو أول حق من حقوق الإنسان، وهو ما يؤكد عليه الفيلم من أوله إلى آخره، ففى لحظة معينة من الفيلم تفكرت للكاميرا من وجه رام، وهى عند يوسف شاهين تقترب وتبتعد بحساب دقيق غاية الدقة، كما فى كل الأفلام اللغوية الحقيقية، ترى رام بعد سنوات طويلة من إقامته فى مصر، وأصيب بغزو شعرة، يستمع إلى التلغيك نفسه الذى طالما سمعه عن الأجداد وأصحاب الأصول «المصرية». فى هذه القطة المفتاح للدخلى الخاص إلى هذا

العمل اللغوى الكبير والمهم، إنه فيلم يحذر المصريين المعاصرين من العنصرية، بل ويحذر العالم كله منها فى الوقت الذى يبدو فيه وكأن هتاف قد انتصر بعد ٥٠ عاما من هزيمة قواته المسلحة.

وتناول «ثورة» آخن - آتون حلم قديم من لحلام يوسف شاهين، تماما مثل حلم شادى عبد السلام (١٩٣٠ - ١٩٨٦)، ولكن على حين توفى شادى قبل أن يحقق حلمه، وتركه مكتوبا على الرق، ها هو ذا يوسف شاهين يحقق الحلم القديم، ومثل شادى فى السيناريو، ومثل كل الفنانين الحقيقيين لا يعود شاهين إلى عصر آخن - آتون لمجرد تأمل التاريخ، وإنما ليتحدث عن الحاضر من خلال القديم. و«الساهر» أيضا فيلم عن آليات «الثورة» وفكرة «الثورة» على القديم، ودور الكهنة فى المعابد، وفى المكاتب، ودور «الثورة» والعلاقة بين «الثوار» و«الشعب».

رام يأتى إلى مصر فى عصر آمون - حوب الثالث، وهو من أزهى عصور الحضارة المصرية القديمة ولكن رام يأتى فى نهاية هذا العصر، عندما بدأ آخن - آتون ثورته، واضطربت الأحوال فى الإمبراطورية اضطرابا عظيما. ومن اللحظة الأولى التى يصل فيها رام إلى مصر ترى تماثيل الآلهة تباع فى الأسواق، وفى المرة الأولى التى نشاهد فيها الكهنة يكبرهم نشادهم فى الشارع والشعب يقذفهم بالحجارة، والشرطة تتدخل ضد الشعب. كانت العبادة السائدة هى عبادة آمون كبير الآلهة ثم جاء آخن - آتون ليقول بأن هناك إله واحد فقط هو آتون ورمزه الشمس ولكن التحول من عبادة آمون إلى عبادة آتون كان بالضرورة ضد مصالح كهنة آمون. وعندما يدخل رام بالمصانعة إلى غرفة الاحتياط فى معبد آمون نستمع إلى من يحذر من تزايد أعضاء جماعة آتون،

وإنهم العدو في الداخل، ويبدو العنصرية الفرعونية واضحة في قول كبير الكهنة بانزعاج عن رام: أجنبي في غرفة التحنيط.

وبينا يقول التاريخ المعروف حتى الآن أن القائد العسكري حور- محب هو الذي حطم معبد آمون الكبير- بأوامر من آخن- آتون، نرى الشعب هو الذي يحطم المعبد في فيلم «الهاجر» ونرى الجيش يحرق بيوت الفلاحين بأوامر من كبير كهنة آمون- ما بهم يوسف شاهين هو موقف الشعب بين آمون وآتون وهو آخر شيء نتحدث عنه كتب للتاريخ، يرى شاهين أن ثورة آخن- آتون كانت ثورة شعبية وأن القائد لم يحرق بيوت الفلاحين إلا لإنقاذهم من الموت قبل أن يستدير ويقبض على كبير الكهنة. وينتهي فيلم «الهاجر» وقد أقام آخن- آتون مدينته (مدينة الأفق) وقبل وفاة آمون- حوتب الثالث.

لا تصل أحداث الفيلم إلى نهاية الثورة الإخوانية وعروة آمون، فليس الموضوع هو هذه الثورة، وإنما هي شرط للتعبير عن وجهة نظر الفنان في فكر «الثورة» ومن ناحية أخرى للتعبير عن وجهة نظر في الحضارة المصرية القديمة. إنه يؤكد من أول دقيقة أن مصر الفرعونية هي «بلد النار» ولكنه من ناحية يرفض أن يتلم التحنيط رغم أنه ذروة التعبير عن التقدم العلمي في هذه الحضارة، ويرى أن «لا فائدة من الجسد دون روح»، ويعتبر التقدم الحقيقي في أساليب الزراعة، وتحصيل الصحراء للقاحلة إلى أراض زراعية مثمرة. ومن ناحية أخرى يرفض القوة العسكرية، ويقول في الحوار بالنس «أنتم تحولون الفلاحين إلى جود دالما فامذا لو جريت تحول الجنود إلى فلاحين». وقد كان آخن- آتون ذاته أقرب إلى هذا المنطق، ويقول بعض المؤرخين إنه تأثر في هذا ببعض الأفكار التي جاءت من آسيا.

وموقف يوسف شاهين في فيلمه يفت من التقيض الكامل من موقف شادي عبد السلام في المسيناريو الذي كتبه. شادي يرى أن آخن- آتون هزم لأنه أعمل للقوة العسكرية وأن قوة مصر في قوة الدولة المصرية، وقوة الدولة المصرية في الجيش المصري (جيش الشمس) بل ويرى أن آخن- آتون لم يكن على حق في محاولة محو الماضي تماما وتحطيم المعبد الكبير، وإن هذا ما جعل للشعب يتخلى عنه، لأن الشعب المصري عدد شادي لا يميل إلى «الحررة»، وإنما إلى الإصلاح البطيء.

ولما في مجال المقارنة بين الرويتين، أو نتناول هذه عن تلك وإنما في مجال إدراك رؤية شاهين في «الهاجر». وترتبط هذه الرؤية بما يمكن أن نسميه إسقاط هيبة التاريخ في فيلم «الهاجر» كأسلوب في الإخراج، فمثلا من الحوار العامي المشرقي في عاميته. يسقط يوسف شاهين للحدود الجغرافية بالتأكيد على حق للهجرة، ثم يسقط هيبة التاريخ لاسباب التضي بالإنسان ذاته. فأسلوب الإخراج يخلط بين التيكور الحديث وآثار المعبود القديمة من عمد، ولا يعني ملابس وماكينات الفراشة والكهنة من عمد، بحيث تبدو الأماكن عادية، وكذلك الملابس والماكينات وكل شيء حتى آمون- حوتب الثالث، وحتى زوجته الملكة تي، وليس فقط آخن- آتون، كلهم بشر عاديين، دون القفامة الإمبراطورية التي نراها في فيلم شادي عبد السلام عن «الفلاح الفصيح»، مثلا، أو حتى في فيلم كافاليري فيتش البولندي «فرعون» يقول رام لفتاته وهي تبكي لعدم تحنيط جثمان والدتها: أغضض عينيك وفكري فيها وسوف تشاهدين أمك. الروح تبقى هناك حيث لا أغنياء ولا فقراء.

ويزعج الحوار في كثير من الأحيان المتفرج المصري والعربي عموما الذي

اعتاد أن يستمع إلى اللغة العربية السليمة في الأفلام «التاريخية»، ولكن يوسف شاهين يعتمد هذا الإزعاج لأنه جزء من رؤيته للتاريخ كما نقول. يصل الحوار إلى حد قول خبير التحنيط للفتاة إن البعل الذي جمعتها لا يكفي لتحنيط أصعب من جسد أمها ويصل أسلوب الإخراج إلى حد التكاريكاتور عندما يسقط رام مغشيا عليه وهو يشاهد إحدى مراحل عملية التحنيط وعجز أمهبهار الجنس لا يدرر فقط حرمان زوجته، وبالتالي محاولة إغواء رام، وإنما يعكس على نحو ما وجهة نظر يوسف شاهين في فكرة القوة العسكرية، أو القوة بصفة عامة.

إن يوسف شاهين يستوحى قصة سيدنا يوسف عليه السلام كما جاءت في القرآن الكريم بوجه خاص ولكنه يظل مسيحيا ربما بالمعنى القرآني للمسيح، في موقفه الحاد ضد القوة، وضد العنف ومع الأخلاق الفطرية القويمة، بل إن رام يبدو أقرب إلى المسيح عليه السلام وخاصة وهو يتسامح مع أخوته في النهاية. إن ذروة الفيلم الدرامية، وذروة القوة كما يعبر عنها الفنان، في مشهد لخصمر الأرض القاحلة وهي لا تخضر بفضل معرفة الإنسان لفنون الزراعة، وإنما بالتحالف الوثيق بين هذه المعرفة وبين السماء عندما تهطل الأمطار. و «الماء» في «الهاجر» لا يروى الأرض فقط ولكنه صانع الحب عندما يعترف رام لأول مرة بحبه للفتاة وسط الضلال، وعندما يذوق في نهاية الصحراء كما أن البحر هو أول صورة نراها في مصر «بلد اللور» وعندما يتقدم رام ورغبات جسده في سيميت يهرع إلى البحيرة، ويلقى بنفسه في الماء ليطلق رغباته.

أما النار، فهي لا تطفأ بالماء فقط، وإنما هي الاحتراق والعذاب أيضا، وهي حمراء بلون الدم. إنها الموت مقابل الحياة وكما نسمع في أول لحظة مكبرة لزوجة

القائد تعليق رام على التحديط، وما فائدة الجسد من غير روح، وزاها في الحلم الوحيد تضرب التخالل فتفتجر النماء منه وكأنه كائن حي، نراها تحاول إغواء رام في اللحظة التي تستغرق فيها بيوت الفلاحين وتشتعل النيران. ولكن الوجود الإنساني لا يتقسم إلى حياة أو موت، وإنما يختلط الموت مع الحياة في كل لحظة، كما يختلط الفرح مع الحزن على نحو شديد الكثافة والتعقيد.

في اللحظة التي ألقى فيها الأخوة بأخدهم في قبو السفينة ليخلصوا منه، ولد رام من جديد، وفي اللحظة التي كان فيها رام يهرب من الخشب في الليل سقط في الصمر المزدى إلى غرفة التحديط، وفي اللحظة التي مالت فيها أم هاني ولد الحب بينها وبين رام، وفي اللحظة التي أراد فيها أميهار التخلص من رام أصبح من أقرب الناس إليه، وفي هذه اللحظة وقعت زوجة أميهار في هوى رام، وفي اللحظة نفسها التي حرق فيها أميهار بيوت الفلاحين كان يتقدم من الموت، وفي اللحظة التي رفض فيها رام الهروب من السجن سعدت هاني لأن معنى ذلك أنه برىء من محاولة إغواء سيميت كما ادعت، وفي اللحظة التي تعان فيها سيميت أن رام برىء وأنها هي التي حاولت إغوائه، وتذكر مدى عمق الحب بينهما يكون رام قد قرر العودة إلى بلاده.

ثم هناك في المهاجر، التناقض بين البداوة في الحقائق العشرين الأولى من الفيلم قبل رحلة رام إلى مصر، وبين الحضارة في مصر طوال الفيلم بعد ذلك، ويتم التعبير عن هذا التناقض ليس من خلال الأحداث الدرامية، والمأساوية، والماكياج فقط، وإنما من خلال حركة الكاميرا أو المونتاج أيضا ففي هذه الافتتاحية نرى الهمجية في العلاقات بين الناس وفي تصوراتهم للحياة

والطبيعية، في ملايسهم البشعة، وماكياجهم الوحشي، وكذلك في حركات الكاميرا المنيغة ولقطع الخشن بين اللقطات ولعل المشاهد الوحيدة الصافية في هذه الافتتاحية هي المشاهد بين الأب وابنه في الليل المالح والقمم الأزرق وبير للدنيا، أو في ليلهم، وهما يأكلان الخبز الأحمر تحت فروع شجرة يستظلان بها من لهيب الشمس.

وكما تخرج من الزمن إلى الحلم مرة واحدة في حلم سيميت الدامي، لا نعود إلى الماضي إلا مرتين فقط، وفي المرتين إلى لحظة واحدة للأب وهو يودع ابنه للحبيب المسافر إلى مصر (محمود الميحيى يودع ابنه المسافر على السفينة في اسكندرية إليه، وميشيل بيكرلي يودع ابنه المسافر على الجمل في المهاجر). وعلى يتذكر رام ولده: في المرة الأولى وهو ينجو من الموت في القبو وفي المرة الثانية بعد أن قرر أن يرحل وأستاذه لئزاحة الأرض القاحلة، وبين الواقع والخيال يقدم يوسف شاهين رقصة سيميت وسط أطلال المعابد حيث ترقص للفرعون آخن- آتون، ولكن روحها تعلق مع رام. ويترجم شاهين تحليق الروح بصريا بلقطة يطير فيها الجسد في حجم متوسط وباستخدام خاص للعدسات، فهكذا أطار المفخرج (نور الشريف) عندما وصل إلى نيويورك لأول مرة في «حدوتة مصرية».

لم يسبق أن جمع فيلم مصري أو غير مصري هذه البانوراما الطبيعية الشاملة لمصر. إنه وصف مصر بالسينما: الصحراء والجبال والحقول والشلالات والمعابد والواحات إنها مصر من أقصاها إلى أقصاها: للصعيد وسيناء والفيوم وسبوه وما رأيت عين مصر من قبل بكل هذا التنوع والجمال، وقيلنا أيضا عن الصحراء. لقد كان من المستحيل أن يكون فيلم دلفيد اين الإنجليزي عن لورانس هو

أدق وأجمل الأفلام عن الصحراء. وما هو ذا «الفرجة» يوسف شاهين كما أثبت أنه صانع أعظم فيلم عربي عن الأرض يقدم أعظم فيلم عربي عن الصحراء. نعم هو ليس من القرية، ولا من الصحراء، ولكن من قال إن الإبداع الحقيقي ليس في التعبير عما لا يعرفه الفنان.

وبالطبع لم يبدع يوسف شاهين هذه التحفة وحده/ هناك إضاءة رمسيس مرزوق الذي يصل في هذا الفيلم إلى أعلى المستويات في العالم، ويبرع ببلاغة عن مصر المصنوية، ومونتاج رفيعة عبد السلام الذي ساهم في التفرقة بين البداوة والحضارة. كما ساهمت هي في تأسيس فن المونتاج بين النص واللصق وبين الإبداع الدراسي عن طريق العلاقات بين اللقطات، وملابس ناهد نصر الله التي حققت ما يريد شاهين في التفرقة بين البداوة والحضارة من ناحية، وبين الفخامة الإمبراطورية وثأيت الآلهة للفرعونية، وموسيقى محمد نوح الذي حافظ على الخط الرفيع بين الاستعراض وبين التوغل الروحي في الشخصيات، وخاصة في العلاقة بين سيميت ورام. ثم هناك فريق الممثلين والممثلات تحت القيادة الشاهرة لماريستر وخير من أكبر الأذوار إلى أصغرهما هو ذا حسن عبد الحميد يولد من جديد على الشاشة في دور كبير الكهنة، وحنان التركي في دور هاني، بل وأحمد بذير في أقصر أدوار حياته وأبرزها (دور الفنان اللامطي).

ها هو ذا يوسف شاهين يقدم نجما جديدا في الدور الرئيسي وهو خالد النبوي في دور رام، ويعد تقديم سفينة المصري في دور وحشي من أدوار افتتاحية الهمجية، ويعد تقديم سيف عبد الرحمن في دور قصير رائع وهو دور صاحب السفينة الحنون الذي أنقذ رام من الهلاك: وكما يكشف «المهاجر» حسن عبد الحميد في السينما يكشف سيد عبد الكريم في

دور الأستاذ وأحمد سلامة في دور شقيق هاني، والمجموعة التي قامت بدور الأخوة. ويأخذ ميشيل بيكولي القلوب ويهفو بالأرواح في دور الأب ويعزف محمود حميدة في دور أمهات وصراف في دور سميت عزفاً ثنائياً عميقاً وديعاً: البرود الكامل في مواجهة اللغز للطلق.

لقد قدمت وصراف دوراً آخر يضاف إلى أدوارها للصعبة التي تكشف فيها عن موهبتها الكبيرة، وتفككت من للسيطرة على الكاميرا، ووصلت إلى ذروة النجاح في مشاهد الصراع الداخلي بين واجباتها كزوجة، وعاطفتها كأم، ثم في مشاهد استقرار الحب في أصعاقها إلى درجة رفضها إلى الاستغناء عن كل شيء حتى الحبيب ذاته.

شعاعون ونبله

أسماء البكري (ولدت في القاهرة عام ١٩٤٧ وتخرجت في كلية الآداب جامعة الاسكندرية عام ١٩٧٠) سينمائية من مصر عرفت كل حين السليمة مع يوسف شاهين، ومع عديد من المخرجين الأجانب الذين صوروا أفلامهم في مصر لأنها تجيد الإنجليزية والفرنسية وأخرجت خمسة أفلام تسجيلية من ١٩٧٩ إلى ١٩٨٥ قبل أن تخرج فيلماً الروائي الأول «شعاعون ونبله» عام ١٩٩١ عن رواية أنيس قسيري.

وقد تميزت أفلام أسماء البكري التسجيلية القصيرة (قطرة ماء ٧٩ - دهشة ٨١ - بورتريه ٨٣ - الرخام ٨٤ - الظاهر ٨٥) بطموح واضح للتعبير الشخصي للمميز، فهي من ذلك النوع من المخرجين الذين لا يصنعون الأفلام لسجرد صنع الأفلام، وإنما للتعبير عن الذات، وهذا ما يميز به فيلماً الروائي الأول أيضاً. وهي في ذلك تتفق مع أنيس قسيري الذي يقول في حديثه مع شاكور نوري (كل العرب ١٧ إبريل ١٩٨٩) إنني كاتب ولست روائية.

يوضح أنيس قسيري مايقصده قائلاً: القصة نفسها لا تهمني، إنني أبحث قصة لا صنع فيها شخصيات تفكر في... هذا كل مافي الأمر. ثمة مصافاة بين الروائي وبين الكاتب، للروائي يكتب أي قصة تقع بين يديه، أما الكاتب فهو يكتب دائماً للكاتب نفسه. على سبيل المثال بالنسبة لي كل كتيبي عبارة عن كتاب واحد لأنني أملك مفهوماً عن العالم، أما للروائي فهو يكتب أية قصة يمكن أن تكون جميلة ومحبوبة بشكل جيد، غرضها تمنية الوقت دون أن يحاول إزعاج القارئ أو تغيير فكرة من أفكاره.

الروائي لا يغير حياته عند قراءته، لكن للكاتب فعل ذلك.

ولد أنيس قسيري في القاهرة في ٣ نوفمبر عام ١٩١٣ من عائلة مصرية لبنانية، وعاش في باريس منذ عام ١٩٣٠ أي منذ كان في السابعة عشرة من عمره، ولكنه ينقطع عن الحياة في مصر، فشارك في حركة للفن والحرة أثناء الحرب العالمية الثانية مع رمسيس بوزان وفواد كامل وجورج حنين وكامل التلمساني وألور كامل وغيرهم من أعلام هذه الحركة، وكانت أحدث زيارته للقاهرة عندما صدرت للترجمة العربية لرواياته «شعاعون ومتعجرفون» باسم «شعاعون ومتعجرفون» عام ١٩٨٩ من ترجمة محمود قاسم، ثم أثناء تصوير فيلم أسماء البكري عن الرواية نفسها باسم «شعاعون ونبله» عام ١٩٩٠.

ولكن علاقة أنيس قسيري بوطلة الأصلي مصر لا تقتصر على «الزيارات» فكل رواياته السبع التي صدرت في الفترة من عام ١٩٤٦ إلى عام ١٩٨٥ تدور أحداثها في مصر رغم أنها مكتوبة ومتشورة بالفرنسية، ما عدا روايته السابعة «طموح في الصحراء» التي صدرت عام ١٩٨٥ فتدور في إمارة عربية بتروية دون تحديد اسم هذه الإمارة.

يقول قسيري الذي فاز بجائزة الأدب الفرنكوفوني عام ١٩٩١ في حديثه مع شاكور نوري «إنني أولاً وقبل كل شيء أعتبر نفسي كاتبة مصرية أكتب باللغة الفرنسية»، ويقول «المصافاة وحدها شابت أن تكون للفرنسية لغتي».

لم يكن لدى خيار لأنني تعلمت الفرنسية منذ طفولتي، ونسيت اللغتين العربية والإنجليزية اللتين كنت أجيدهما، ويعيش قسيري حياته الخاصة كجزء من رؤيته للعالم، فقد تزوج مرة واحدة لفترة قصيرة من ممثلة فرنسية، ولكنه عاش ويعيش دائماً في حجرة بلندق صغير في باريس. يقول: كتيبي هي إيراداتي الوحيدة لأنها تترجم إلى معظم اللغات وتعد للناشئة. إنني لا أحتاج إلى أموال طائلة للعيش، لا أملك سيارة، وأعيش في غرفة بلندق صغير. إنني أعيش تماماً كما تعيش شخصيات رواياتي، كما أنني لا أحب فكرة الامتلاك. كلما كانت لديك ممتلكات كثيرة كلما زادت همومك.

روايات أنيس قسيري هي «بشر منسيون» التي يذكر غالبي شكرى في الأهرام (٨ مارس ١٩٨٩) أنها ترجمت إلى العربية في طبعة محدودة عام ١٩٤٦، و«منزل الموت المؤكد» التي أخرجها جلال الشوقاري عام ١٩٦٩ في فيلم «الناس التي جرد»، و«شعاعون ومتعجرفون»، و«كسالي الوادي الخصب»، و«الحف والفلل»، و«مؤامرة على بلكة» ثم «طموح في الصحراء». وقد سبق إنتاج «شعاعون ومتعجرفون» في فيلم فرنسي من إخراج جاك بوتورنو عام ١٩٥٧، ويقول قسيري عن هذا الفيلم في حديثه مع شاكور نوري إنه لم يكن على مستوى الرواية، لأنهم غيروا الشخصيات لذلك فقد العمل نكهته.

وتتابع رواية قسيري مثل تتابع فيلم أسماء البكري. فبطلة اللا بطل جوهري،

يستقيظ في حجرته على السطح على زحف مياه تغسيل جاره الميت، ولكن الفيلم يرتبك في إيضاح هذا الأمر، وليس ليكن الشاعر الشاب صديق «جوهري» ممكن محدد، ولكن يفهم من الفيلم أنه يعيش مع أمه، ويرى «جوهري» أن «ما يقفه الشحاذ عملا مثل بقية الأعمال»، بل و «العمل الوحيد المقبول منطقيا»، ولكن لا أحد يستطيع إدراك ذلك من العلاقة بين «جوهري» والشحاذ في الحارة. ويعيش «جوهري» على صياغة خطابات الست أمينة صاحبة بيت للعارية في الحارة ويكتب أحيانا بعض الخطابات الغرامية للعاريات الأسيات، ولكن المتفرج على الفيلم لا يفهم ذلك، بل ويبدو من المشهد الرئيسي الذي يدور بين «جوهري» والعارية أرنية وكأن طلبها بأن تكتب له خطابا إلى خاله أمر يحدث لأول مرة.

يصف أبير قصصى «جوهري» قائلا «تملحه الست أمينة من وقت لآخر قطعة معدنية فة عشرة القروش، والتي لا دخل له سواها. تكفيه كي يعيش. فهو يدفع مبلغا بسيطاً كأجرة لفرقة. أما بالنسبة لطعامه، فإن تاجر الحى يشعرون بالمعانة وهم يقدمون له ما يسد رمقه، فهم يحبون حديثه كثيرا. وعامله البعض كئيب. ينظرون إليه باحترام شديد، لكن جوهري لم يعتمد أبدا على مثل هذه المعاملات. فهو لم يطلب شيئا أبدا. وهذا الوصف للتحقيق لحياة البطال اللابلل بصفة عامة لا يمكن الإحساس به من خلال الفيلم، فهو يبدو أقرب إلى مجذوب فاقد الوعي لاختار حياة للتشرد ولا أحد يعرف كيف يعيش: رجل أزعه ما يحدث في العالم فانهزل عنه.

يقول «جوهري» في الرواية إنه معجب بالشاعر الشاب «يكن» لأنه «يشعر بلذة الحياة: الحياة بلا كرامة. فإن يكن المرء حيا أمر فيه الكتابة لتحقيق السعادة».

ويتساءل «أى كرامة. ليس تاريخ البشرية سوى كابوس دموى طويل بغيامات من هذا النوع. كأن وجود الإنسان حى ليس كرامة فى حد ذاته. ولا يعبر الفيلم من قريب أو بعيد عن هذا المعنى بالنسبة لشخصية «يكن» أو العلاقة بين «يكن» وبين «جوهري». ويستعيد الفيلم من للرواية دخول «يكن» السجن، وكتابة الصحف عنه كشاعر، مما يزيد من ارتباطه وغموض شخصيته.

والصديق الآخر «جوهري»، وهو الموظف الشورى الحالم الكردي الذى يحب الصاهرة نائلة، ويرود إقناضها من بيت الدعارة والزواج منها يبدو أقرب إلى الكاريكاتير، وخاصة عندما يخفى وجهه بعدد من صحيفة وهو يتوارى عن للشرطة بعد أن يقوم «جوهري» بقتل أرنية فجأة في نفس اليوم نفسه الذى استقيظ فيه على مياه تغسيل جاره الميت. والمتفرج يترك بصعوبة أن واقعة القتل حدثت في اليوم نفسه رغم الأهمية الدرامية لذلك. فالأحداث في الرواية في الفصل الأول إلى الفصل الخامس تدور كلها في يوم واحد، بدايته مياه الموت وذروته القتل ونهايته دخول السكر إلى محل الحلاق ليحدث حديث «جوهري» والكردي عن الجريمة.

ولولا العوارب للشارح في الفيلم عن الجريمة لكانت ترتبك دون دافع، لبدأ «جوهري» قاتلا عاديا تماما. وهذا الحوار فى أية حال لا يوضح أبعاد هذه الجريمة كما صورها أبير قصصى. ويقول للكاتب عن «جوهري»: «تسالم عما يمكن أن يحدث له، وعما إذا كان ما اقترفه قد ارتكبه في زمن بعيد حين كان يعيش عيش الأشراف والفقيرين. بالتأكيد كان سيستمر نفسه وحشا ولا يستطيع أن ينالم من الدم. أما الآن فلا أهمية لشيء». أبير هذا تقدما ملحوظا. لقد طمعت هذه الجريمة كل الأوصاف التي تربطها بماضيه

للكاتب. خلاص حقيقى، لم يستبعد متاعب الضمير. لكنه يضمن أن كل ما يحدث ليس سوى تجربة.

أما الذى دفع «جوهري» إلى هجرة عمله وحياته كأستاذ جامعي يعيش فى الحى الأفرنجي، فيعرضه الفيلم فى مشهد ساذج لأستاذ يصرخ فى المدرج أن كل شيء كاذب. يقول قصصى «قام بتعليم الطلبة طوال عشرين عاما كل الفلسفات الكاذبة السعيفة بالفنار، ويقول «لم يترك الجامعة التي كان يقوم بالتدريس فيها، أو شقته في الحى الأفرنجي إلا بحثا عن جنود جديدة للمعرفة، فأين هذا من ذلك المشهد الساذج، ويبدو اختيار «جوهري» للحياة في الحى الشعبى في الفيلم مجرد أن للحى فقير، أما في الرواية فيقول الكاتب «ليس للقوة الدرامية أى تأثير على الأشخاص الذين لا يقرعون الصحف. فالعذاب لا يمكن أن يس هؤلاء الناس. ويبقى الحى الشعبى هو المكان الوحيد للبعد عن العنف. يمكن أن يعيش فيه حياة صحية تحركها الدوافع البسيطة، أما أى مكان آخر فيبقى جنونا».

وفى مشهد ساذج آخر ويرتبك وغامض يتناول الفيلم العلاقة بين ضابط للشرطة نور الدين المكلف بالقضية وبين والده المدعى العام، وهى علاقة حب - كراهية بين الأب السادى الذى يستغل منصبه «فى إضباع ساديته، كما يصفه أبير قصصى، وبين الأب الذى يجد صعوبة شديدة فى الحياة حسب رغباته الجنسية المثلية بسبب عمله كضابط شرطة، وبالتالي تتحول علاقته مع صديقه سمير إلى علاقة حب - كراهية بدورها. وإن كان الفيلم قد نجح فى تصوير شخصية سمير كما وصفه الكاتب بأنه «لا يشبه بالنساء مثل أقرانه».

ومن العلاقات السورية إذا جاز التعبير فى رواية أبير قصصى العلاقة بين الشحاذ والمعوق الذى فقد ساقيه

وزنارعيه وبين زوجته العلاقة، كأنها عمارة من عشرة أدوار، على حد تعبير الكاتب، وهي للعلاقة التي أثارت دهشة جوهر عندما أدرك أن الزوجة المملقة تغير على زوجها. يقول قصيرى: «بلغ إعجاب جوهر، مدله، لم يصدق أن هناك شيئا يمكن أن يفكر دهشته. للغيرة من رجل متقدم. حقا إن جنون النساء لا حدود له...» ويقول: «مشهد للغيرة هذا يطن حقيقة مهمة: بخائنة الإنسان، فرغم كل المصير الذي أصاب المقعد، لا تزال القرى الحسية ماثلة فيه. ليس لأنه رجل يبحث عن الجنس، ولكن يأمل مثل كل الناس أن يكون مركز الكون»، وهذه العلاقة الدهشة من الصعب أن يدركها المستفرج على الفيلم من خلال تلك اللقطات المتعلمة والتي زلزال ظلام الليل إبهاما.

وكما أدرك جوهر، أن يكن قد عرف أنه القاتل، أدرك أن «نور الدين» قد توصل إليه فاعترف أمامه. ولكن «نور الدين» لا يقبض على «جوهر»، وإنما يستقبل من عمله، يقول أبوهر قصيرى: «وعندما خرج «نور الدين» من قسم الشرطة كان قد أدرك أن «جوهر» هو القاتل الحقيقي. ولكن ماذا يهمه الآن. لقد قرر أن يقدم استقالته ويعيش حياته كصعلوك. صعلوك أمر سهل. ولكنه سيد متكابر. أين يجد الكبرياء. لا يوجد أمامه سوى مال لا يتجنى. وحاجة كبيرة للسلم. للسلم وهذه».

يقول أديب الفرنسية المصرية: «قال جوهر يجب أن نختار: التقدم أم السلام، وقد اخترنا السلام. ويترجم أسماء البكرى ومعاونها حمام الدين زكريا في السيناريو الذي كتباه للنص المقصود لترجمة أدق من محمود قاسم عندما تختار تصوير «راحة البال» بدلا من السلام، وهذا هو المقصود بالفعل».

لقد كتب أبوهر قصيرى روليت عام ١٩٥٧ في الوقت الذي اختارت مصر فيه

التقدم، وأخرجت أسماء البكرى فيلمها عن الرواية في الوقت الذي لا تملك فيه مصر لاختيار راحة بال، ولكن من الخطأ التعامل مع هذا النص الأدبي وذلك النص الفيلمي على هذا النحو كما ذهب بعض نقاد السينما في مصر. فالرواية ليست سياسية، ولا كذلك الفيلم، وإنما هي من أصدا الأديب الوجودي في فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية، ويبدو فيها تأثير رواية «الغريب» لألبير كلسي واضحا تماما، وأشعة الشمس الذي دفعت ميرسو إلى القتل تماثل أشعة الخبز المزيف في ذراع أرنية الذي دفع جوهر للقتل.

المشكلة في هذا الفيلم وأى فيلم عن نص أدبي ليست مدى مطابقة الفيلم للنص الأدبي، ومدى تعبيره عنه، وإنما مدى صلاحية النص الأدبي للتعبير عنه في السينما أصلا، ومدى قدرة صناع الفيلم على هذا التعبير. ورواية أبوهر قصيرى لا تصلح للسينما لأن لغة السينما لم تصل بعد إلى القدرة على التعبير عن الأفكار الفلسفية المجردة إلا في عدد محدود من الأفلام على مدى لحوق قرن كامل بعد وجودها، وربما لم يتمكن من ذلك إلا مخرج واحد فقط وهو أندريه تاركوفسكي. ومن ناحية أخرى قدرات صناع الفيلم محدودة للغاية خاصة إذا كان قياس هذه القدرات بالوصول إلى التعبير عن الأفكار الفلسفية المجردة. لقد تحولت الرواية إلى حذوة دون أن يكون لها حذوة، وظهر منها على الشاشة مالا قيمة له في الرواية، ومالا يمكن أن يصنع فيلمًا في الوقت نفسه.

أحلام صغيرة

يبدأ فيلم «أحلام صغيرة» أول الأفلام الروائية للمخرج خالد الحجر، وهو نفسه كاتب السيناريو، بأطلال وخرائب ونش يصير وراءه صلاح السعدني، وممثل يحرق وأمامه ميرفت أمين تحتضن

طفلا رضيعا، ومجنون يتقاذف بين الأطلال، وامرأة مجنونة شاردة.

وعلى شريط الصوت تروى الشخصية الرئيسية، وتتجسد كلماتها صورا، كيف تزوج والده من والدته هدى (ميرفت أمين) في السويس عام ١٩٥١، وكان كل أطفالهما يموتون عند الولادة، وكيف استشارا المجنون، فطلب منهما أن يطلق اسم غريب على مولودهما القادم حتى يعيش، وبالفعل ترى الأسرة تحفل بمرور أسبوع على مولد غريب عام ١٩٥٤، ثم تروى والده يقال في حرب السويس عام ١٩٥٦، ويسقط شهيدا.

ويتكئ الفيلم لقطات البداية نفسها مع إضافة شامد قبر غريب (١٩٥٤). ١٩٦٧ وهو الشخصية الرئيسية التي تروى على شريط الصوت في البداية، والذي تلقى مصرعه تحت عجلات إحدى سيارات الجماهير التي توجهت إلى القاهرة يوم ٩ يونيو ١٩٦٧ لمطالبة عبد الناصر بالعدول عن استقالته بعد هزيمة ٥ يونيو ١٩٦٧.

ويعود صوت غريب ليوضح أن اللقطات التي تتكرر وتغلق الدائرة تدور أثناء حرب الاستنزاف عام ١٩٦٩ حيث احترق منزل هدى وقتل زوجها صلاح صاحب المنزل وصاحب المطبعة التي كان يعمل بها غريب منذ بلغ الثامنة، وأن هدى تحضن طفلها الرضيع الذي حملت به سقفا من صلاح، فلما عرف تزوجها يوم ٥ يونيو ١٩٦٧ وهاجر معها إلى القاهرة بينما فضل غريب البقاء في السويس مع محمود المناضل السياسي الناصري الذي كان يقاتل مع والده عام ١٩٥٦ ويتوجه غريب بالحديث إلى الطفل أخيه من أمه متمنيا له حياة أفضل في المستقبل يحقق فيها «أحلامه الصغيرة».

وسمعى هذا أن صوت غريب (الراوي) سواء في البداية أم للنهاية يأتي

بعد أن يلقى مصرعه، ويدفن في قبره، وهو خطأ درامى فادح يحجب المتفجع، ويعزله عن الفيلم. أما إذا كان المقصود اعتبار موت غريب تحت عجلات إحدى سيارات جماهير عبد الناصر عام ١٩٦٧ موتاً رمزياً، فهذا لا يبرر الخطأ الدرامى من ناحية، ويدل على أن المخرج المؤلف لا يصرف سامى الرمزية من ناحية أخرى.

ويقدر التكامل الدرامى فى شخصية صلاح بقدر التهاافت الدرامى فى شخصية محمود. إننا نرى صلاح يعمل فى مطبخه، ويمالك منزله، ويحصل على هدى وعندما تحمل يتزوجها، كما نراه على النقض من محمود سياسياً، بل ولديه من الحكمة ما يحبطه يشعر بالهزيمة القادمة فى ١٩٦٧ دون غيره من أمالي السوس. أما محمود فلا تعرف له عملاً، ولا نراه إلا وهو يقاتل الذى ١٩٥٦، أو هو يطبع المنشورات التى تقول: «بالروح بالدم نفديك يا جمال» عام ١٩٦٧. وعندما يطالبه صلاح بلعن طبع المنشورات يهدد باتهامه بالخيانة الوطنية، وعندما تطلب منه هدى الاتحاد عن ابنها غريب بعدها بذلك وهو يكذب. وتقول له هدى «كناينة للى عملته مع أبوه»، أى إنها مقتنعة بأن محمود «أفسد» زوجها والد ابنها وتسبق فى استشهاده.

وطول الفيلم يتطلع غريب إلى صورة عبد الناصر وهو يسير فى حديقة منزله مع ابنة عبد الحكيم، ويحلم بأن يكون فى موضع الإبن، ويتجسد الحلم فى أحد مشهدين يثوران خارج النوقع. وعلى حين ينتهى مشهد حلم غريب بأنه مع عبد الناصر بالقبض على غريب بتهمة التسول، ينتهى الحلم الثانى أو بالأحرى الكابوس الذى ترى فيه كل شخصيات عالم غريب مظاهرات التأييد التى سبقت حرب يونيو. ويشارك غريب فى هذه المظاهرات وقد بلغ الثالثة عشرة، وهو

يضع على رأسه ريش الهنود للحمر، ويريد مع الجماهير حتى على الكفاح.. حتى على الكفاح.

والشخصيات الثانوية فى عالم غريب عجوز يونانية جاءت إلى السوس مع زوجها وهى شابة، وتكسر على الحقائق التى كانت تنتشر فى المدينة أيام الملك، ولاتى تصولت إلى خرابب وأطلال. والجاره زوجة للعجوز للى تعانى الحرمان، وتحاول إغواء غريب، ولاتى بإرها غريب عشية يوم الهزيمة تخون زوجها، كما يرى فى اليوم نفسه علامات الحمل المسفاح على والدته. وهناك فى عالم غريب أيضاً المرأة المجنونة أم أحمد التى قتلت وإدبها أحمد ومحمد فى حرب عام ١٩٥٦، ولاتى تلك الحكمة بدورها مثل صلاح وتصرف فى الشوارع بعد أن وقعت الهزيمة «قلت لكم ماتروحوش.. ماتروحوش».

وعندما تكذب للحرب يوم ٥ يونيو، وبعد أن يتزوج صلاح من هدى، ويقدر الهجرة معها إلى القاهرة يجلس غريب مع الجميع فى اليوم الرابع يستمعون إلى خطاب عبد الناصر يوم ٩ يونيو، وما إن يقر بالهزيمة ويعلن استقالته، حتى يتحرك الناس رفضاً للاستقالة، ماعدا غريب الذى يهتف غاضباً «انتم كدابين». وفى الشارع يلقى غريب مصرعه كما ذكرنا تحت عجلات إحدى سيارات جماهير الأيدياد التى تهتف «لاتركنا.. لاتركنا».

لقد كانت هزيمة ١٩٦٧ كارثة كبرى، ولازلنا نعانى بعض آثارها حتى اليوم رغم الانتصار العسكرى فى حرب ١٩٧٣. وبما خالد الذى ولد عام ١٩٦٣ فى السوس، وكل أبداه جيله والأجيال التالية، الحق فى أن يلعبوا الماضى للى أدى إلى تلك الهزيمة، وليس من الضروري بالطبع أن يتناول الفنان الأحداث التى عاصرها دون غيرها،

ولكن خالد الحجر الذى كان فى الرابعة من عمره عام ١٩٦٧ لم يعاصر هذه الحرب، ولم يعوض ذلك بالمعرفة الكافية التى تمكنه من التعبير الجيد عنها، فالفيلم تجميع لكل «الكليشوهات» التى شاهدها فى أفلام أخرى أغلبها ردىء. أى أنه فيلم مستمد من الأفلام، وليس من واقع المعاشية أو من واقع المعرفة.

والى جانب نمطية الشخصيات التى تعرف مسارها ومصيرها من أول ظهورها، مثل شخصيات الأراجوز وخيال الظل، يعتبر فيلم «أحلام صغبر» نموذجاً من نماذج «التعسف الدرامى» فى أوضاع مسودة. أى أن المخرج المؤلف تسيطر عليه فكرة واحدة محورية هى إدانة عصر عبد الناصر، وفى سبيل التأكيد على هذه الفكرة لا يعنى بالسلطى الدرامى الداخلى، ولا حسنى بالسلطى الإنسانى البسيط، فضلاً عن عنايته بحقائق التاريخ الأولية. إنه يريد لبطله الصغبر أن يقول «انتم كدابين» حتى لو كان ذلك فى موقف لا يمكن أن يصدق فيه المخرج ذلك، ويريد له أن يموت تحت عجلات سيارة من سيارات جماهير عبد الناصر، حتى لو كان يتحدث على شريط الصوت فى البداية والنهاية بعد موته. ويريد لزواج الأم أن يفسد فى حرب الاستنزاف حتى تكتمل دلالة القتل فى حروب عبد الناصر: الأب عام ١٩٥٦ والابن عام ١٩٦٧، وزوج الأم عام ١٩٦٩ وتصبح الأم (وربما يقصد بها مصدر) وحيدة مع الرضيع الذى يولدها للجهول أمام المنزل المحترق، حتى لو كان زوج الأم قد هاجر من السوس عام ١٩٦٧، ولا يوجد أى مبرر لعودته إليها إلا لى يموت عام ١٩٦٩.

وهناك أخطاء تقصيلية كثيرة تؤكد أن المخرج لم يبدل الجهد الكافى لمعرفة موضوعه. فالصبي فى مصر لم يرتدوا ريش الهنود الحمر لاقى عام ١٩٦٧، ولا

قبله، ولا بعده. ولم تكن هذه شعارات المظاهرات عام ١٩٦٧، لا قبل الحرب ولا بعدها. ولم تكن المنشورات من وسائل النظام، وإنما المعارضة، ومن السذاجة المفرطة تصور طبع منشورات تقول «بالروح بالدم نفديك يا جمال».

الموضوع الكبير، وهو عصر عبد الناصر، لا يخفى التعسف الدرامي، ولا يخفى عدم المعرفة الكافية بالموضوع، كما لا يخفى ضعف الإخراج، وخاصة في مشاهد الحرب ومشاهد المظاهرات البدائية، وفي الاستخدام الخطي لأغاني عهد المليون حافظ السياسية لإثبات أن الشعب كان مخدوعا في «أحلامه الكبيرة»، ومشاهد ردود أفعال الحرب، وإحصاء للطائرات التي يتم إسقاطها في البلاغات، والكاذبة، وعن ذلك من «الكوشيات»، التي تجعل المخرج يستهلك الصور والأصوات في سببية تامة، ولا يدرك لماذا كانت الحرب، ولا لماذا كانت الهزيمة، فالهزيمة لم تكن أخلاقية بحثة كما يصورها الفيلم بالربط بينها وبين الضياع الزوجية والحمل السفاح، ولم تكن حميمة حتى يدركها الأسنى سلاح دون غيره، والسرعة المجنونة دون العلاج.

والطريف في إدانة عهد عبد الناصر إلى درجة الحسرة على العهد الملكي الذي كانت فيه السريس عامرة بالحدائق، ثم تحولت إلى أطلال وغرائب في عهد عبد الناصر، وإلى درجة المقارنة الفجة بين ابن عبد الناصر وابن الشهيد في حرب ١٩٥٦، لا تخفى ضعف التعبير عن مدينة السريس في فيلم «أحلام صفورة» حيث لا يتعد شخصية المدينة إلا في مشهدين عابرين لسوق السمك وضيقة القنطرة، ولا تخفى ضعف استخدام الوثائق التسجيلية عن الحرب داخل الدراما. الموضوعات الكبيرة والمواقف لا تتجلى الأعمال الصغيرة كبيرة، ولا تمتد السطحية عمقا.

خالد الحजर لا يدرك أن العيب لم يكن في الأحلام الكبيرة، وإنما في أحلام الصغيرة!

سرقاات صيفية

يطلق سرقاات صيفية، أول أفلام مخرجة يسرى نصر الله إلى مجموعة أفلام السيرة الذاتية التي بدأت مع يوسف شاهين، وتعتبر من أبرز اتجاهات حركة الواقعية الجديدة في السينما العربية في الثمانينيات، وهو اتجاه يقلل السينما العربية إلى مرحلة جديدة من التطور بعد أن عاشت عقودا طويلة تعتبر السيرة الذاتية من المحرمات في ذاتها، ولأنها تتناول بالضرورة وتتناقض المثالية والفرد.

ويتميز فيلم يسرى نصر الله بين أفلام هذا الاتجاه بل وفي كل تاريخ الأفلام المصرية بأنه أول فيلم روائي مصور على مقاس ١٦ ملمتر وأن أغلب مفاصله ومفلاته من الهواة. صحيح أن الفيلم نقل بعد ذلك على مقاس ٣٥ ملمتر المعتاد حتى يمكن عرضه في دور العرض التي يعمل أغلبها بهذا المقاس. ولكن الأساس في تصوير الفيلم على مقاس ١٦ هو تخفيض الميزانية وبالتالي تحرير الفيلم من قيود الميزانية الكبيرة التي تفرض الخضوع بدرجة أو أخرى لمقتضيات السوق حتى يمكن استردادها، ولهذا الغرض نفسه يمثل أنوار الفيلم حدد من الممثلين والممثلات الهواة وعدد قليل جدا من الممثلين المحترفين وإن كانوا ليسوا من النجوم.

لقد كانت مثل هذه الأفكار لتحرير التعبير السينمائي من قيود الميزانية الكبيرة، أو حتى الميزانية المعادية، ومن بين الأفكار التي توقفت طويلا في جماعة السينما الجديدة في نهاية الستينيات، ولكنها ظلت حلما لم يستطع أي من فناني تلك الحركة تحقيقه. ولعل ما يزعج حقا هو تصريحات مخرج الفيلم ومولجه الفنان الكبير يوسف شاهين في

مهرجان كان وفي مناسبات أخرى ويقولهما إن الفيلم تكلف أربع مائة ألف دولار. فهذا يعني مليون جنيه، وهذا يعني أنه أكبر إنتاج في تاريخ الأفلام المصرية، فلم يوجد بعد الفيلم الذي تكلف مليون جنيه.

ولو صدق أن «سرقاات صيفية» تكلف مليون جنيه، فمضى هذا ببساطة أنه لم يكن هناك أي مبرر لتصويره على مقاس ١٦ ثم تكبيره إلى ٣٥، وإن كان هناك ما يبرر فنيا عدم إسناد الأدوار إلى النجوم ولو في فيلم بمليون جنيه، ومما يزعج في تلقى هذا الفيلم أيضا تصريحات مخرجه الذي لا يريد أن ينسى بدايته ككافد، بينما عليه أن ينسى ذلك وهو يتحدث وهو فيلمه، إذ لا يستطيع أحد أن يكون مخرج الفيلم، ونافذه في الوقت نفسه، فهو يصرح بأن فيلمه غير سياسي، وأن فيلمه كذا وكذا. ومن العجيب أن يكون هناك فيلم عن أسرة إقطاعية في عام الثورات الاشتراكية، وأن نسمع إلى صوت عبد الناصر في أجزاء كثيرة من الفيلم في الراديو، ثم نقول إن الفيلم لا علاقة له بالسياسة.

وحقيقة أن فيلم «سرقاات صيفية» يمثل عدد من الهواة وغير المعروفين تعني أنه ينتج خارج السينما السائدة تماما، ولكن هذا لا يعنى أنه لا يتوجه إلى جمهور السينما بكل فئاته بما في ذلك جمهور السينما السائدة. فالفيلم بموضوعه وأسلوبه ومضمونه يطمح إلى سينما المثقفين ولكن هذا لا يعنى أنه موجه إلى المثقفين فقط، وإنما إلى كل الناس بكل مستوياتهم الثقافية، وتعبير سينما المثقفين لا يجب أن يكون مزعجا لأى طرف من أطراف العملية الإبداعية سواء الفنان أم المثقلى المعادى أم الناقد. تماما مثل كلمة الفلسفة، ولعل من أبرز علامات التخلف والارتباك في المفاهيم القول الشائع بالبعض بلاش فلسفة.

هذا فيلم لمخرج مثقف لا يخفى ثقافته. ونحن نقول هذا لمعرفتنا الشخصية به، وإنما هذا ما ينطق به عمله. فهو مثلاً يتأثر بالسينما الألمانية التي لا يعرفها أحد في مصر من جمهور السينما على الأقل، بل ويكثر مزجها برغضا للسينما السائدة، وللتأهلات الفنية التقليدية مثل كلوج وجان ومارى سترابوب. وليس في هذا ما يزعج على الإطلاق، وإنما على العكس تماماً، فما أروع السينما المصرية إلى تنوع الاتجاهات والأساليب، وإلى التجارب الجديدة حتى لو وصلت إلى حد اللطيف. وما أشد حاجة السينما المصرية إلى سينما المثقفين أو بالأحرى الذي لا يخفون ثقافتهم وهم يصنعون أفلامهم. إن من شأن وجود هذه السينما تبديد الركود، وشحذ هم التغيير، وزلزلة الجمهور.

وعرض فيلم «سرقاات صيفية» في العديد من مهرجانات أوروبا وأمريكا لا يضئ أكثر مما يعنيه. بمعنى أن نجاح فيلم في مهرجانات العالم، وإقبال هذه المهرجانات على عرضه شيء جميل ورائع، ولكنه ليس من بين الأسباب التي تجعلنا نراه فيلماً مهماً، أو تجربة جديدة لها قيمتها وتأثيرها على المدى القريب أو على المدى البعيد.

يكتب يسرى نصر الله على الشاشة في بداية فيلمه «سرقاات صيفية» عبارة يوليو ١٩٦١. وفي منزل إحدى العائلات الاقتصادية في الصعيد تدور الأحداث، والسبانيرو الذي كذبه للمخرج لا يروى قصة، وإنما مجموعة لطباعات عن حياة هذه العائلة في تلك الفترة، وهي فترة القرارات الاشتراكية التي أعلنها الرئيس عبد الناصر في يوليو ١٩٦١.

الأم تطلب الطلاق، العممة تقرّر الزواج من رجل سياسي مقرب من السلطة لعله يخفف من خسائر العائلة بسبب القرارات الاشتراكية. والجدّة

تعيّض في عالمها الخاص، والخادمة السوداء تفقد عقلها لآتاهمها بالسرقه بعد أن قصّت عمرها تخدم العائلة، ولبنه العم داليا تناصر الفلاحين وتسرق أجهزة الراديو من المنزل لتقدمها إليهم حتى يستمعوا إلى خطب عبد الناصر، وترتبط بصداقة حميمة مع عبد الله الفلاح الذي تخرج في الكلية الحربية.

ثم هناك الطفل ياسر الذي يحتفل بعيد ميلاده يوم ٢٦ يوليو أثناء قضاءه إجازة للصيف في منزل العائلة الريفي، وهو تاريخ ميلاد المخرج عام ١٩٥٢، والذي يمكن اعتباره الشخصية المحورية، وإن كنا لا نرى كل الأحداث من وجهة نظره. ويشهد ياسر طلاق أمه، وموت جدته، وعلمنا بحاول تقليد روبين هود، فيسرق من الأغنياء ليعطي الفقراء، ويقتض على صديقه ليل الفلاح الذي اشترك معه، ويقعّض ليل عدة أيام في السجن.

ومرة أخرى يكتب يسرى نصر الله على الشاشة سبتمبر ١٩٨٢ لآخر ياسر وقد أصبح شاباً يعود من بيروت بعد أن قضى هناك عدة سنوات، ويتوجه إلى منزل العائلة في القرية بعد أن تحول إلى أطلال، ويعرف أن عبد الله مات في حرب ١٩٦٧، وماتت أمه حزناً عليه، وأن صديقه «ليل» صوف بهاجر إلى العراق في اللغد، فيذهب لولداه.

وتبدو رؤية المخرج للعالم الذي يجبر من خلال معالجه للتفاصيل الدقيقة في لوجه الانطباعية. إن أسلوبه في الكتابة أو الإخراج أسلوب عقلاني بارد لا يستهدف إثارة عواطف المتفرج ضد أو مع شخصية أو أي موقف، وإنما إثارة التفكير في معنى ما نشاهده على الشاشة. ولكن هذا لا يعني ألا موقف. الفلاح الذي تمكن من تحول الكلية الحربية بفصل ثورة يوليو مات في حرب ١٩٦٧، والقرارات الاشتراكية بعد أكثر من

عشرين سنة (١٩٦١ - ١٩٨٢) كانت نتيجتها هجرة الفلاحين إلى العراق، والمستفيد الوحيد الذي نراه في الفيلم هو السياسي الانتهازى ابن الطبقة الوسطى الذي حقق حلمه في الزواج من إحدى بنات العائلات الاقتصادية.

ونحن نرى مشهداً كاركتورياً بالأبيض والأسود والحركة السريعة للباشا الجدد الذي أقام الإقطاعية، ولكننا لا نرى في المقابل صورة عبد الناصر وهو يخطب، وإنما نستمع إلى صوته في الراديو فقط، رغم وجود التلفزيون في ذلك الوقت. ونرى أحد الفلاحين من الخدم وهو يرمى حظه اليأس لأن تكليفه بمهام معينة لعل عيد ميلاد ياسر أدى إلى عدم خروجه في مظاهرات التأييد لعيد الناصر، وخسارته ربع جنيه مكافأته من أجهزة السلطة على الخروج في المظاهرات.

ومن بين مشاهد النهاية في الفيلم مشهد يستمع فيه البطل إلى حوار شهير في فيلم رد قلبي أثناء إضاءة الفيلم في التلفزيون، وهو مشهد انضمام بطل الفيلم إلى الضباط الأحرار الذين قاموا بضرورة يوليو وقادهم يقول له أنت الآن من الأحرار يا حلى، ويردنا هذا المشهد عام ١٩٨٢ في فيلم يسرى نصر الله إلى عام ١٩٥٢ لتأمل ماذا حدث بعد ٣٠ سنة من الثورة، وتؤكد هذه الرؤية التي يجبر عنها الفيلم من خلال موقف الخادمة السوداء، فهي تخرج من الليبت ثائرة بعد اتهامها بالمسقة، ولكن ما إن تأمرها السيدة بالعودة حتى تعود في ثوبان.

كما تتأكد رؤية المخرج من خلال تقديمه للفيلم في كتاب نصف شهر المخرجين في مهرجان كان ١٩٨٨ حيث يقول: «هل صحيح أن الجيد أس اشتراكية في مصر. ولكن المهم إزاء أي فيلم ليس ما يقوله المخرج عنه، وإنما ما يقوله الفيلم ذاته».

وهذا الفيلم كما أقروا، يقول إنه لا ثورة ١٩٥٢ ولا قرارات ١٩٦١ غيرت من الواقع في مصر تقويها حقيقتها والكل في هذا الفيلم يسرق: ابن الفلاح وابن الإقطاعي، الخادمة السوداء ولينة العم داليا، العمة وزوجها الجديد الانتهازي، والدولة أيضا.

ولا أحد يناقش حق أي فنان في التعبير عن رؤيته مع أو ضد الثورة، من وجهة نظر يمينية، أو أخرى يسارية، ولكن المشكلة في فيلم يسرى نصر الله إنه يقول نصف الحقيقة عن كل شيء، وأنه طموح إلى صنع سينما خالصة بأسلوب عتلاي، ولكنه غير متمكن من أدواته الحرفية، كما أنه لم يوفق في سياغة حوار في مقع.

نصف الحقيقة عن الثورة، لأن بعض مظاهرات التأييد الريفية الساخنة كانت بالفعل تخرج مقابل ربع جنيه لكل فرد، ولكن هنالك مظاهرات معروفة لم تكن

تخرج بترتيب السلطة ولا بمليار جنيه. ونصف الحقيقة عن الإقطاع لأن تكوين الإقطاع في مصر يختلف عن تكوينه في أوروبا، وخصوصية هذا التكوين لا تبدو في الفيلم، كما أن رد فعل الإقطاع لم يكن محاولة استرضاء السلطة الجديدة، وإنما قتل للفلاحين وحرق الأرض منذ قضية عدلي لملوم ١٩٥٢ إلى قضية كميش ١٩٦٦. ونصف الحقيقة عن الفلاح لأنه هاجر إلى العراق بعد الانفتاح والبترو، ولكنه كان قبل الثورة يخشى من مجرد دخول قسم البوليس. ونصف الحقيقة عن حرب ١٩٦٧ لأن للفلاح الذي دخل للكلية الحربية لأول مرة مات بالفعل في هذه الحرب، ولكن حرب يونيو لا تعبر عن فشل الثورة، فقط.

بل إن الفيلم لا يتجاوز نصف الحقيقة أيضا في العلاقات الإنسانية بين أفراد العائلة الإقطاعية، وبينهم والفلاحين. ولا يتجاوز نصف الحقيقة في الحديث

عن العلاقات العاطفية والجنسية بين داليا وعبد الله وبين ياسر وليل.

ففي حوار الفيلم يقول ياسر موجهها الحديث إلى ليل لم أحب أحدا سواك، وفي تقديم المخرج يقول «كنت أتصور أن لدى كذيرا أقوله لأصدقائي الفلاحين ولكني لم أجد ما أقوله في حضورهم غير مراقبة جمالهم. ولين معنى القول بأن الفيلم يعبر عن نصف الحقيقة عن كل شيء. إننا كنا نفضل أن يقول كل الحقيقة، أو إننا نطالبه بأن يقول كل الحقيقة في أفلامه القادمة، فعمل الناقد ليس توجيه الفنان إلى ما يجب صنعه، وإنما تحليل ما صنعه كما هو. لقد اختار يسرى نصر الله أن يقول نصف الحقيقة، أو هو يرى أن هذه الحقيقة بينما نرى أنها نصفها، والنقد كما قال سارتر يوما لقاء بين حرية الفنان وحرية الناقد من أجل حرية المثقفي ■

السينما عرب وفرنسيون



تجربة الإنتاج المشترك

ورقة مقدمة من غرفة صناعة السينما المصرية

اليوم السادس ١٩٨٦ فرنسا

المهاجر ١٩٩٤ فرنسا

وتجربة عبد الله المصباحي

سأكتب اسمك على الرمال ١٩٨١ المغرب

أين تغيبون الشمس ١٩٨١ المغرب

تجربة أسماء البكري = فيلم شحاتين

ونبله

تجربة يسرى نصر الله = فيلم أحلام

صغيرة

تجربة خيرة بشارة فيلم الأقدار للنامية عام

١٩٨٢ مع الجزائر.

تجربة أحمد رشدي فيلم أغنية الوداع عام

١٩٨١ عن حياة الفنان عبد الطليم حافظ.

تجربة سميرة خاشنجي فيلم عصفور الشرق

عام ١٩٨٦.

ومن المحاقق التاريخية إلى يجب التعرف

عندها كثيرا القيام بتصوير أفلام أجنبية كفكرة

داخل مصر منها:

الوصايا الضرة، النفرطوم، كبلونانرا وقيام

الفنانة كاميليا بالتصديق في فيلم إنجلوزي عن

مكافحة المصدقات، كما قامت الفنانة شادية

بالتقيام ببطولة فيلم مع اليابان بالاشتراك مع

أكبر مطرب ياباني. ■

مصريين ونسخة إيطالية بإطاقم فنانين وفنيين
إيطاليين واستمر الحال في تقديم أعمال مشتركة
هذا وهناك حتى كانت تجربة شركة كيريرا فيلم
بعد قيام القطاع العام السينمائي حيث قامت
الشركة المذكورة في منتصف السبعينات بإنتاج
عدد من الأفلام المشتركة مع إيطاليا بأبطال
إجانب مع أبطال مصريين.

ومن الأفلام التي قدمتها الشركة
المذكورة.. أبو الهول للزجاجي - ابن كليوباترا -
اليمامة يجب ألا تطير.. ولكن التجربة لم تؤد
الهدف منها من حيث استفادة السينما المصرية
من الخبرة الأجنبية والوصول بالسينما المصرية
إلى العالمية عن طريق الدخول للمعربين والذي
كان من المتوقّع لشركتهم في بطولة هذه
الأفلام بالمشراكة مع النجوم المصريين حيث
تم الاستعانة بمجموعة من نجوم الدرجة الثانية
والثالثة ومخرجين غير معروفين عالميا وبذلك
لم تحقق التجربة النجاح المطلوب والعامول.

على الرغم من تأثير عدم نجاح تجربة
كيريور فيلم فقد استمرت السينما المصرية في
الاهتمام بالإنتاج المشترك وذلك عن طريق
المجهزات القريبة ومنها:

تجربة يوسف شاهين في الأفلام الآتية:

الانس والنمل ١٩٧٢ الاتحاد السوفيتي

المصقور ١٩٧٤ للجزائر

عودة الابن الضال ١٩٧٦

الوداع بونابرت ١٩٨٥ فرنسا

ف يعتبر الإنتاج المشترك أسلوبا ههما
ومؤثرا في رحلة الفن وفي النشاط
السينمائي في أي بلد من بلدان العالم فمن
طريق هذا الإنتاج وهذا التعاون يتم الاستفادة
من خبرة الآخرين ويتم تطوير وتحديث النشاط
السينمائي وذلك يعتبر الإنتاج عنصرا مهما في
تقدم وازدهار السينما في بلد ما.

.... عرفت مصر الإنتاج المشترك منذ
زمن مبكر من تاريخ السينما في مصر في عام
١٩٣١ شاركت عزيزة أسير في بطولة فيلم
إنتاج مشترك بين مصر وتركيا وفرنسا من
إخراج المخرج التركي أريطغرل مصعب بك وهو
فيلم ناطق بالعربية والتركية والفرنسية وعرض
في القاهرة في ١٩٣٢/٢/٤.

وكان لابد للسينما المصرية أن تفتح على
السينما في الدول العربية فكان هناك العديد من
التجارب للإنتاج المشترك مع لبنان كذلك
هناك محاولات للإنتاج المشترك مع العراق
ففي عام ١٩٤٧ تعاونت شركة أفلام مصرية
وشركة أفلام عراقية وأنجبت فيلم ابن الشرق
من بطولة الفنانة مدحمة يسرى أمام الممثل
العراقي عادل عبدالوهاب من إخراج إبراهيم
حلمي.

ثم كانت تجربة استوديو مصر عام ١٩٥٠
في إنتاج مع إيطاليا لفيلم الصقر ببطولة سامية
جمال - عماد حمدي ومن إخراج صلاح أبو
سوف حيث تقرر أن يتم إنتاج الفيلم من
تسختين نسخة عربية بإطاقم فنانين وفنيين

تراث شادي عبد السلام .. بقية



الحن

فيلم لم يكتمل

صلاح مرعي

الغربي للمعبد يمتد إلى العمق حاملا
نصومه ونقوشه حتى يلتقي بالصرح
المعلق... المعبد شامع.. وأمام
الصرح، المعبد ضخم... ودخل الفناء
المعبد كامل.. في ظلامه من الداخل
تنساب الشمس أشعة مضيئة حتى تلمس
الأرض.. أو تلمس نقشا أو حرقا على
الأعمدة والجدران، يقع من الضوء تتلأأ
في كل مكان. تتابع أشعتها المضيئة حتى
تتلاشي في الظلام، يخفت الصوت فلا
يسمع خطو الأقدام، قمة هرمية مضيئة
سابعة في الظلام، إنها قمة نارويش الإله،
هنا قدس الأقداس..!

في الليل... قرب المعبد... ألف الناس
حول مسرح صغير. أقاموه وسط الساحة

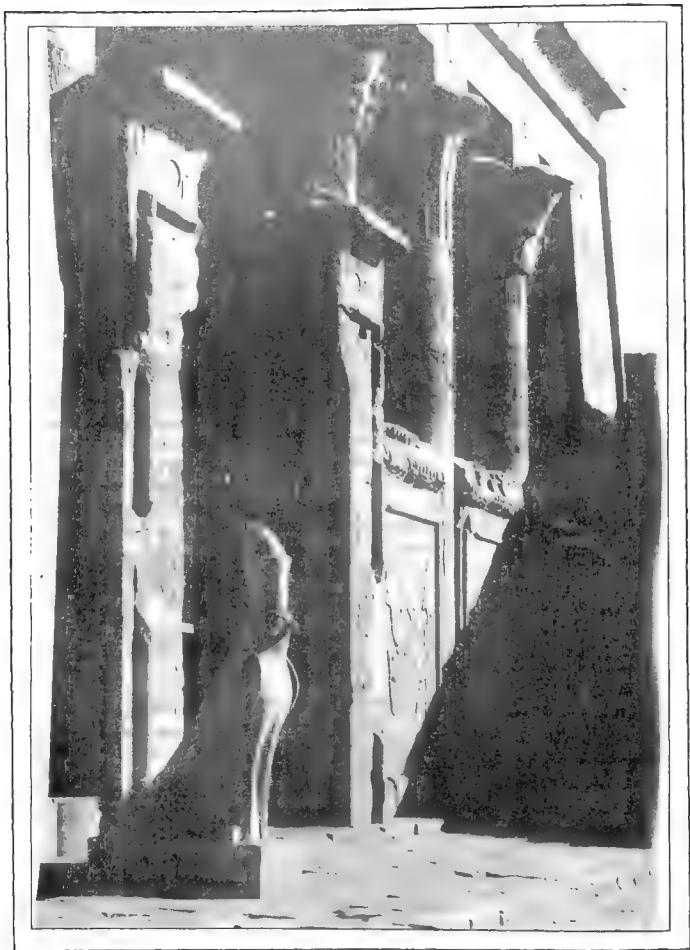
حتى الطريق تحت للشجر... قسبة
المدينة وجوانبها العتيقة، وصرحا المعبد
شامخان من فوقها... الساحة المؤدية
المعبد وقد زينها بعضهم برسومات شعبية
متواضعة تاج الفرعون أصبح طرطورا..
والصقر تحول إلى حمامة.. والكرويرا
فقدت هيبتها.

مدخل الزيارة بحرى المعبد من
خلفه، لأن الأطلال ومن فوقها بيوت
المدينة قبلى المعبد تسمد الطريق إلى
الصرح، على يسار الدخول كافتيريا، لم
تسلم من تلك الرسومات الشعبية، وعلى
اليمن غرب المعبد تمتد الأطلال
الطويلة. أشجار ذقن الباشا العتيقة للذاكرة
الخصيرة تعطر ساحة المدخل، الحائط

فا إدفو - ١٩٧٥

ذهبنا في نهاية الصيف قاصدين
معبدا، معبد حرير للمعابة.. كان شادي
يروى تصوير بعض مشاهد فيلمه أختاتون
هناك.

ما زالت لقطات الزيارة الأولى في
الذاكرة، امتاع الليل شرق المدينة صفاء
الضوء والمقول والخيل والشجر... صرحا
المعبد يرتفعان دائما فوق بيوت المدينة..
طريق المدينة للرئيسى من الليل إلى
المعبد، ما زالت معظم بيوت المدينة من
الطين وشرفاتها من الخشب، تذكرنا
بمنظر الأقاليم في القرن الماضى..
المقاهى على الجانبين، شدة كراسيها



منموا ذكيتن من الغضب.. المغنى شيخ
منير.. لكل يعرف اسمه «بولاليم» يخنى
أغنيته المشهورة «العبيد».. للناس
يتبادلون معه فحشات مرحة جمع معنى
فى ظلام الليل الشيخ صعيدى من إشنا..
ألف الأغنية احتفالاً بذكرى الجور..

مع الناس أجهزة كثيرة فقد حرصوا
على تسجيل الأغنية..
بدايتها مدح للنبي وآل بيته..

دا آل بيت النبى إتر دلتما ع البآل
موالى أحبة رسول الواحد الضمائل
لاجل للمشرف هواكم فى الفرداء لا
محال له محله

لاجل العيور ياكرم عدى لكم موالى،
.....

ولا تخلو الأغنية من الدعابة
والاستعلاء على العدو والاستهانة به
ويوسط هذه الدعابة يظهر الاعتقاد بأن
النبي «سيد الأبطال» قد خاض المعركة
هر رآى بيته والملائكة إلى جوار الجنود
.....

«ديان غفلان» يشرب سوبر وأحنا
عبرنا فى ستة أكتوبر ويوم العاشر من
رمضان فى الإذاعة سمعنا بيان وسمعنا
فى كذا جزيان.. اسمع كلام الفنان شرف
ماكين بجول كلام تكبى زى طفل عيان
كنت فين يا ديان ...

كان فيها النبى وآل البيت كان النبى
فى الأسماء قال لها: كنت مع شاربين
باتمع بعيد الغفران شفت رجال من كل
مكان جيوش من إسن ومن جان ممكن
ملائكة من الرحمن خذو بارليف وجميع
لاركان أدبى جيت لك حوران، وفى
السياسة بقيت تبيان..

.....
ويستمر الأغنية بهذه الروح الساخرة
رغم احتوائها على إنشاء دينى وقور.

ويخلل الأغنية إيقاع سريع بالطليلة
والرق مأخوذ من نوع من الذكر الديلى
معروف فى جنوب الصعيد.

كانت مهمة الزيارة تستغرق يومين..
ولكن بعد سهرة «بولاليم» قرر شادى مد
للزيارة.. رغم مسافته من السكن فى
للوكائنة الوحيدة بالمدينة.. فقد كان
صاحبها حائوتيا يحتفظ بمعداته الجنازية
من نعل وخلافة فى «التراس» ولا مفر
من مصاحبتها لفترة من الزمن نستمتع
فيها بنسيم الشمال الطليل.

وبخفا جولات ليلية نلاحق السواد
والأفراح فى إدفو وما حولها من قرى..
تسجل الإنشاد والذكر والأغاني..
ولاحظنا حرص الناس على تسجيل هذه
المناسبات.. ولأحظنا أيضا أن الحوافيت
فى إدفو والقرى المحيطة تتبع للشرائط
المسجل عليها هذه الاحتفالات والناس
تقبل على شرائها وصور للمغنين
والمغنيين مطبوعة عليها.. ولا توجد
شرائط مطبوعة إلا فى النادر..
أغلبها شرائط أم كلثوم.. وفى أثناء هذه
الجولات صادفنا رقصة تسمى الكف
بهزت شادى بجمالها.. وهى منتشرة فى
إدفو وما حولها.. وهى مزيج من الغناء
والحركة الإيقاعية.. يتقدمها متشدان
يرتجلان الشعر العامى بلهجة إدفو..
يحدد أحدهما القافية ويستمر الآخر فى
عليها إلى أن يغيرها الآخر.. وخلفهم
مجموعة من الرجال يرتدون فقرة

بعينها.. ويصفقون بأكفهم وهم يركعون
بقدم على الأرض.. فى وضع من
أوضاع حور.. وإيقاعها يعتمد على
الكف والنفوف ثم تدخل امرأة متشحة
بالسواد تدور أمام «الكفيفة» ويدور
المتشدان حولها.. حركتها بسيطة ولكنها
تتصبط مع الإيقاع.. على رأسها
مبخرة.. يتصاعد منها دخان البخور
مضيقا فى ظلام الليل.. وهى رقصة
سريعة إيقاعها عنيف يستحوذ على
الوجدان.. ولكن اللفة قاصرة عن

وصف جمالها كان شادى يعرف كثيرا
عن إدفو وعن معبدها من قراءاته
ويعرف تاريخها ومأصفيها قبل هذه
الزيارة.. ولكن الزيارة أتاحت له
التعرف على حال أهلها اليوم ربما تغيرت
الديانة.. وبلاغة.. ولكن أهلها لم يغيروا
عن الأسس فى أمور كثيرة.. شيخ منير
يخنى للعبور بجوار المعبد.. ومن حوله
الناس يشاركون بحماس فى فرحة
العصر.. وقد رجع فى اعتقاده أن
شخصياتهم الدينية المقدمة قد شاركت
فى المعركة وقالت الجيوش إلى النصر..

فى المكان نفسه احتفل جديدهم كل عام،
بالتصاير حور بحديث وأتباعه المقدسين
.. على الأعداء وطردوهم من كل بقعة
أرض فى البلاد كما احتفلوا فى المكان
نفسه بالتصاير حور بن إيزيس على عدوه
ست رمز الحاكم الأجنبى بالإسكندرية
واستردك عرش أبيه.. بل ربما كانت
رقصة الكف بإيقاعها العنيف الأغا
وأنها الموسيقية العتيقة جزءا من
الاحتفال بمرس حور وحانتور بعد
النصر.. ويتصاير شادى ألا تذكرنا لهفة
الناس على تسجيل أغانيهم واحتفالهم؟
بكهة إدفو.. أيام الاستعمار البطلمى..
الذين كرسوا جهدهم لبناء المعبد حتى
بحفروا على الحجر نقوشهم وأساطيرهم
واحتفالهم المقدسة فى مواجهة عدو
دأب على دمج ثقافة البلاد فى ثقافته؟؟

مشروع أفلام إدفو

عدنا إلى لقاهرة ومعنا حسيمة من
الأغاني والموابيل والإنشاد والذكر بصفتها
سجلها فى الرحلة لمداسبات حصرناها
والبعض الآخر اشترياه من سوق إدفو لم
نحضره.. وتوالت السهرات حول إدفو
ومعبدنا فى مكتب شادى مع مجموعة
الأساقفة من السيمانيين الشبان مطههم
من تلامذة شادى ويعملون فى مركز
الفيلم التجريبي الذى يديره وطرح شادى
فكرة عمل أفلام يخرجها مجموعة من

مخرجي أسرة المركز حول إنفو ومعبدنا دون أفكار أو سيناريو مسبق ولكن تبعنا الانطباع الذي يخرج به كل منهم بعد زيارة المنطقة ويكون هذا المشروع بمثابة تجربة أولى يمكن تمهيداً على باقي أفلام مصر وتخص الجميع للمشروع وتكونت مجموعة المخرجين من شادي عبد السلام، وإبراهيم الموجي، وعاطف الطيب .. ومحمد شعبان ويعمل للمشروع مركز الفيلم الجريبي وقد استغرق تدوير الميزانية والمعدات بعض الوقت فالمركز كان تابعاً لهيئة السينما من الناحية المالية ولم تكن له ميزانية مستقلة وكان المركز يحصل على أمواله تبعاً لمقدرة شادي على استخلاصها من فائض أموال الهيئة إذا كان هناك فائض وفي أمتيق الحدود وأقل الميزانيات.

وعندنا إلى إنفو في مايو ١٩٧٦ والاستطلاع والتصوير ومعدنا معدات متواضعة وعدد من العمال، كاميرا واحدة لأربعة أفلام لتوفير الإيجار، ورجعنا بعد عشرة أيام إلى القاهرة لاستئجار الميزانية المتواضعة التي وفرتها الهيئة وبعد عام تمكن شادي من تدوير بعض الأموال لرحلة قصيرة تالية، ولم تكف الميزانية كاستعداد، وكانت هناك رحلة تالية في يونيو ١٩٨٠، وكانت حصة هذه الرحلات الثلاث فيلم «إنفو» لإخراج إبراهيم الموجي ومدة حوالي عشرين دقيقة وفيلم «مقايسة» لإخراج عاطف الطيب ومدة حوالي عشر دقائق، وفيلمان لم يكتملا، فيلم «أطفال من إنفو» لإخراج محمد شعبان، وفيلم شادي عبد السلام «الحسن» موضوع هذا المقال ..

فيلم «إنفو» إخراج إبراهيم الموجي

بدأ إبراهيم تصوير فيلمه بعد أيام من وصولنا قضاها في جولاته لدخل إنفو والقرى المحيطة بها .. كانت معنا وحدة إضاءة واحدة وكاميرا واحدة ومعدلاتها

لتصوير الأفلام الأربعة، وكان على إبراهيم أن ينتظر دوره لأن الأفلام الأخرى تصور بالنهار قلماً لا يصور موضوعه بالليل .. بدأ يلاحظ الحياة في إنفو في الليل فلاحظ أن الناس يرحلون معظم أعضائهم للخاصة حتى الليل هربا من حر النهار وللأسفلة بوقت الليل لزيادة دخولهم الصغيرة كما لاحظ أيضا أن هذه الزيادة تعد طفيفة إذا ما قورنت بالبعد المبذول في العمل.

نص الفيلم

تظهر عناوين الفيلم على الواجهة الداخلية للمعد التي يحرسها مثال لصقر حورس .. يتقدم غفر المعبد نحو الباب الحديدى ويتقونه فقد انتهت مواعيد الزيارة .. الكاميرا تتراجع وتخرج من البوابة الخارجية بمد أن ودعت قرص الشمس المجهت المنقوش أعلاها .. تتجه الكاميرا نحو البيوت فوق الأطلال .. مع مغيب الشمس وأصوات القرية في المساء .. المصور يحمل الكاميرا الخشبية وجردل الأحماض في يده ويخفى خلف الأطلال المحيطة بالمعبد في طريقة إلى قريته .. وينشط صياد الحيوانات البرية فينصب فخا فوق الأطلال في الخلاء الصعوط بالمعبد .. وقوم بعملية توصيه ماهرة .. وينسحب بعيدا .. الليل يهبط فوق المدينة .. سيدة مسنة تغزل الصوف بمفرزل يدوي، طفلة صغيرة في منزل آخر تجمع خبوط الغزل لنافف .. وفي مكان آخر يسهر الصاج أمام التل الذي أقامه في دله .. وفي المرجة ينذر الحمار جحر الطاحون المنخم .. مجموعة من الرجال تدوير ذراع المكبس الخشبي الذي يقارومهم .. جهد كبير .. صاحب المرجة يد يده محارلا الوصول لقاع البحر ويستخرج حصى اليوم .. كمية ضئيلة من الزيت .. وفي المساء أيضا يسهر الخياطون في حوائطهم القديمة بالقصبة .. يماطلون كالعادة في المواعيد ..

وزيائهم من الشباب متلهفون على استلام جلابيهم لاستكمال الأناقة رغم شعورهم المتكرشة .. كانت موضة الوقت أخذوها عن نجوم السينما وكرة القدم، للاحق يتخذ من رصيف الشارع مكانا للعمل في ظل شجرة رغم أنه لا يعمل بالنهار .. امرأة مكسورة .. على حائط من الطين .. دكة خشبية قديمة .. ربما تستخدم للانتظار فقد يأتي أكثر من زبون .. الحلاق يصلي بتصفيف شعره أمام المرآة في انتظار الزبون .. وعندما يزقه الله يهتث شعر الزبون من الجذور ..

وعند اقتراب الفجر يسمع الصياد صيحة اللطوب وقد وقع في الفخ .. يسارع نحوه لوجعل على الصيد .. الكل يعمل والمعاد قليل .. الجزار مسدوخ على الذكة فوق الرصيف .. والخطاف خال لا يحمل سوى ورقة للتسيرة .. والسمات تداعب كفتي الميزان .. السكاكين حاملة مرصومة لا عمل لها .. طاسة مائة بالزيت .. سطحها يتوتر بالظيان .. ونسمع يمتثلون قرص الطمية مبدتها .. ونسمع صوت اللقاه نثر .. وعند الفجر يرحل عن إنفو من يبيح الرحيل .. موقف سيارات الأجرة .. طفل يعمل بنشاط .. يفتح باب السيارة .. لكل راكب حتى لا يتلفه الركاب .. يقوم بتفصيل السيارة وينادي على الرحلة القادمة .. نفر أسوان .. نفر درلو .. وعندما يكتمل عدد الركاب يصعد الطفل فوق سطح السيارة .. تنطلق السيارة .. وفي الطريق تشتق الشمس .. وسرعان ما يشتد لهيبها .. تتوقف السيارة ويضع السائق الطفل في حقيبته .. لوجهم من الشمس أو ليتفادى مخالفة المرور.

فيلم «مقايسة» إخراج عاطف الطيب

هو أول فيلم يخرج به عاطف الطيب بعد تخرجه من المعهد العالي للسينما .. يقع السوق خارج المدينة قبلى للمعبد ..

الغلاء واسع من حوله يفصله عن المعبد أرض خلاء واسعة لا زرع بها ولا شجر.. ثم يظهر المعبد واضحا بين الأطلال والبيوت المحيطة به.. والسوق له بوابة حديدية للدخول ويحيطه سور من شرائح الحديد وتتشرب به مظلات مبنية أعمدها بالطوب وأسقفها من الخشب.. وشبه الأسواق القديمة المنتشرة في الأقاليم خارج المدن.. يتقابل فيه الفلاحون وأهل المدينة يوما في الأسبوع للبيع والشراء، في هذا اليوم يشتد الزحام ويطلو الصباح والغبار.. وتشتد حرارة الشمس.

«نص الفيلم»

فلاح فوق حمارة .. يتقدم إلى السوق الأسبوعي وهو يسحب بقرته.. غلال .. بقول .. ثوابل .. أدوات زراعية .. دواجن .. حيوانات خضراوات.. ألحمة صارخة الألوان.. كل شيء متوفر حتى الذهب الفختر والأساور البلاستيكية.. البضاعة مفروشة على الأرض تحت مظلات القماش التي أقامها الباعة..

الفلاح يدخل السوق يبيع بقرته.. يتجول بالسوق .. يشتري سحلا حديديا للمحراث .. يركب حمارة ويتوجه إلى سوق المدينة.. الحوانيت الصغيرة وعربات الباعة قصد مدخل القصة.. البضاعة مكسدة .. ألباق ملونة من البلاستيك.. مرواح كهربائية .. أجهزة تسجيل .. أجهزة راديو ترانزستور مختلفة الأحجام والأشكال .. الفلاح وحمارة يشقان طريقهما وسط الزحام .. يتوقف طويلا أمام البضائع المعروضة.. كلها مغرية .. يقرر أخيرا شراء راديو ترانزستور.. ويعود للفلاح إلى قريته.. وقد ارتفع صوت الراديو ويذيع بعض الأغاني.. ومقتطفات من نشرة الأخبار.. يعود الفلاح إلى قريته بدون البقرة.

«أطفال من أدفو»

إخراج محمد شعبان

تم تصوير معظم أجزاء الفيلم ولكنه لم يكتمل.

فكرة الفيلم

صرحا المعبد في الصباح الباكر من بعيد .. المكان خال.. صمت.. يسمع صوت زقزقة عصافير يتردد صدها.. ويقطعه الصمت من حين لآخر..

فناء المعبد.. من ارتفاع عال.. تتابع أعمدة الزواقي حتى يظهر صرحا المعبد من الداخل .. بيوت المدينة تظهر خلال الصرحين.. البيوت صغيرة عالية فوق الأطلال.. قرية من المعبد.

يتدخل صوت العصافير مع صوت طفل يتعلم أحرف الهجاء.. ألف باء.. جدم... صوت مجموعة أطفال تردّد الحروف خارج أحد المنازل الصغيرة صوت الأطفال مستمر.. دخل المنزل حجرة صغيرة جدرانها من الطين وسقفها سف الخول.. الأطفال جالسون على الأرض.. جلابيبهم بيضاء.. شعرهم محروق.. يشبهون تماثيل الأطفال من فترة الصارنة.. أدوات الكتابة البدائية في أيديهم.. لقلام للرصاص والمحابير الصغيرة.. يكتبون على قلع من الصفيح ينظيها لصدا.. وعلى قطع خشبية.. يظهر للمرئف جلابيه أبيض ويلبس عمامة بيضاء.. يقرأ الفاتحة الأطفال يرددونها آية.. آية.. تأتي أصوات من الخارج أجانب يتحدثون بلغة أجنبية.. تتدخل أصواتهم مع صوت المرئف والأطفال.. وتشتت انتباههم.. صوت طلقات نارية.. الصفار يتحدثون خارجين من الكتائب.. علامات للفضول على وجوههم الصغيرة.. الأطفال ينظرون داخل فناء المعبد خلال الأبواب الجانبية..

خليط من الأجانب والمصريين في الفناء وبين أعمدته.. معادتهم وحقاتهم القضية تعكس ضوء الشمس.. كاميرا متخفية تقف على قضبان قطار.. حوامل ولبيات عملاقة ولوحات فضية فتاة أجنبية شعرها ذهبي ورجل بلون وجهها.. رجل لا يشبه الأجانب ملابس ملونة لفته أجنبي.. جمع من الناس خلف الكاميرا.. أحد الأشخاص يحمل عليها كثيرة يوزعها عليهم.. الأطفال ينهامسون.. الطاب وقد فتحوها وبداخلها ورق فضي وأكل وفواكه.. الناس يأكلون داخل المعبد.. الأطفال يذابون بفضول.. شخص يصلي أوامر تسمى الملمات ويبدأ العمل، الشفس نفسه يتحدث بصيغة يعلو التصفيح وتتداخل الأصوات.. يجمعون أشياءهم ويدخلون عن المعبد.. الأطفال ساهمون.. طفل يتجرب ويتقدم نحو المعبد.. يخطو نحو الفناء مترددا.. يمسح الأرض بيمينه.. علب من الصفيح.. وأوراق.. ونقايا كثيرة.. يدخل بهو الأعمدة الظلام يشعره بالرهبة يتطلع إلى نقوش المعبد.. يرى الأعمدة المنخمة.. يتقدم نحو البهو التالي.. مازال مترددا ويتطلع لنقوش البهو التالي.. ثم يتقدم.. يتوقف على عتبة قوس.. الأقداس.. للعصافير ترتفع.. يرتفع صوت زقزقتها المعبد من الخارج شامخ في ضوء الغروب.

الحصن

أما شادي فقد اختار معبد حور بتقوسه وأساطيره لكي يحكي لنا، كيف قاوم المصريون بزعامة كهنتهم أخيث احتلال عرقته مصر في تاريخها القديم، وكيف شيد كهنة إدفو هذا المعبد الضخم في مواجهة الاحتلال المقدوني الإغريقي وتحت وطأته، ليصبح حصنا أو كتابا حفظ الأساطير والطقوس والأعياد بلغتها القديمة على الحجر وقبل أن تسمى إلى الأبد المعبد إذن هو الحصن، والحصن، فيلم لشادي عبد السلام ولكنه لم يكتمل.

حقيقة تاريخية

تعرضت مصر الفرعونية للفتور الأجبنى من حكموس وغورهم ولكنها كانت تستعيد استقلالها دائما فتأتى أسرة فرعونية جديدة تحتفظ بتقاليد الحكم المنارية فى القدم وتستمر محتفلة بثقاتها ولغتها، ولكن منذ فتح الإسكندر مصر عام ٣٣٢ ق.م خضعت مصر لحكام أجانب لما يقرب من ألف عام. من المقدونيين والرومان فيما عرف بالحضارة الهيلينية، وفى نهاية الألف عام أصبحت مصر جزءا من العالم الإسلامى فاختلفت لغتها، وتغير نظامها الاجتماعى، واعتنقت ديانة جديدة، وانقطعت الصلة بأمانيها. (١)

التسلسل الإغريقى

ربما لم يتبدأ المصريين الذين رحبوا بدخول الإسكندر بتلك الحقيقة فقد اعتقدوا أنه جاء حليفا يخلصهم من الفرس عدوهم المشترك، لما أظهره من احترام لديانتهم حينما نصب نفسه فى منف فرعوناً على البلاد حسب التقاليد المصرية، ولطعم لم يتبينوا فى البداية هذا التناقض بين احترامه لديانة البلاد وتقاليدها وبين الاحتفال الإغريقى الذى أقامه بعد ترويجه فى منف^(٢)، ولطعم لم يتبينوا أيضا ملاحم تلك المدينة التى أنشأها على شاطئ البحر المتوسط وأسماها باسمه.

وقد اتضحت أفكار الإسكندر فيما بعد عندما خضعت له الإمبراطورية الفارسية، فقد كان يرمى إلى توحيدها بتكوين ثقافات شعوبها العريقة ومن بينها مصر ودمجها فى الثقافة الهلينية^(٣) فاللغة الإغريقية سوف تتسلط مع تحريك الجنود والمستعمرين والتجار، والتأقلم الاقتصادى سوف يصحبه تسلط معنوى متبادل، حيث تنتشر نظرية الحق الإلهى الملكى المصرية فى عالم الإغريق بينما

تنتشر المفاهيم الفلسفية الإغريقية فى شرق البحر المتوسط بأكمله، وقد أخذ بالفعل مبدأ الحق الإلهى كصفة شرعية للحكم عندما أصدر مرسوما يحتم على كل المدن الإغريقية التى أنشأها منم عبادة الإسكندر إلى عبادات آلهتها^(٤) ولكن ملكية الإسكندر طرعت نفسها لمبادئ الإغريق الديموقراطية التى طبقها فى المدن ولاتى منحها حق تكوين حكومات تنتخبها الطبقة المتوسطة. وهكذا وضع الإسكندر ترتيبات الدمج بين نمط ملكية الشرق وبين نمط الديموقراطية فى نظام سياسى واحد.

ولكن ترتيبات الإسكندر فى تنظيم الإمبراطورية ظلت ترتيبات أولية نظرا لوفاته المبكرة عام ٣٢٣ ق.م.

انقسم قواد الإسكندر إمبراطوريته فيما بينهم، واستحوذ بطليموس بن لاجوس على ولاية مصر، وكان أشد قواد طموحا ودهاء فلم يهدأ حتى استقل بها ٣٠٥ ق.م وحكم أسرته مصر حتى عام ٣٠ ق.م ولا شك أن سياسته كانت تجسيدا لأفكار الإسكندر فقد كان موضع ثقته أثناء إقامته فى مصر وقد تبلى خلفاؤه الأول هذه السياسة من بعده.

لم ينشئ بطليموس الأول سوى مدينة واحدة فى الصعيد على النمط الإغريقى مثل الإسكندرية، سماها «بطلمية» لتصبح تلك المدينتان الجديتان بالإضافة إلى مدينة «نقلطس» القديمة فى الدلتا ولاتى أنشئت قبل الإسكندر مراكز مدنية تتسلط منها شعاع للحضارة الإغريقية إلى مصر.

وهو أول من لفتتج سياسة إسكان أكبر عدد من المرتزقة معظمهم من اليونانيين، ومنحهم الإقطاعات من الأرض البور لاستصلاحها وللإقامة عليها بين المصريين فى القرى وعواصم المديريات على شرط أن يكونوا مستعدين

لأداء الخدمة العسكرية كلما دعت الحاجة لذلك^(٥)، بمعنى أنه نشر الجنود بين السكان فى صفة مدنية، لانتشر معهم لغتهم وثقوبهم وأديابهم، وأساليبهم التقنيية فى الحياة ونظمهم المدنية، وثوابهم الرياضية واللقاقية، وأعيادهم وألغابهم.

لم يكن هناك تدخل فى الديانة المصرية، فترك الأهالى وثأبهم ومارسون شعائير أجدادهم المتعادية فى المعابد القديمة، وثمة مزج بين بعض آلهة المصريين وبعض آلهة الإغريق لتحقيق مصلحة مشتركة، ولكن استنباط ديانة جديدة تلتوى على خليط من الأفكار المصرية والإغريقية لتصبح الديانة الرسمية للبلاد بعد حادثا فريدا ليس له مقل فى التاريخ^(٦) ويدل على السياسة التى اتبعها بطليموس لنشر الأفكار الإغريقية، فقد اجتمعت لجنة من العلماء لتتركب إليها من عناصر ثم استبقاها من مختلف الديانات وتم اختيارها لتاسب احتياجات اللعظة وحسب فهم أعضاء اللجنة، وقد اعتقر رأى أعضاء اللجنة على أن يكون محور الديانة الجديدة ثالثا يتألف من مسيرابوس وإيزيس وحاربورائيس، فقد تصبح هذه الديانة جذابة للإغريق والمصريين على حد سواء، وقد تشكل رباط الوحدة الدينية، وفى الوقت نفسه يعطى هذا الإجراء للدولة حقا فى السيطرة على الديانة الرسمية دون اغتصاب لمصالح الديانات الراضخة فى البلاد، وخاصة أن إضافة ديانة جديدة لديانات البلاد المتعددة قد لا يزعج أحدى، وسوف توضع هذه الديانة الجديدة تحت إشراف موظفى الملك دون أى لوم، بينما تترك المؤسسات الدينية لجالها على أمل أن تتكلى أو تندمج مع الديانة الجديدة الأكثر برقا برعاية الملك لها.

ورغم تقليف هذه الديانة الجديدة بطقوس وخواص مستمدة من الديانة

المصرية، إلا أن الروح اليونانية هي السائدة. على مفهومها الأصلي. بالإضافة إلى أن تشكيل هذا الإله للناس جاء طبقاً للأفكار اليونانية في صورة رجل في مستقبل المعرذى جمال فتلان أشبه بزيوس اليوناني، بغرض سحب عبودته من المصريين إلى النادرة الإغريقية.

وأصبحت اللغة الإغريقية هي اللغة الرسمية للبلاد. ورغم أنه لا يوجد أى إجبار على تعلمها ورغم استمرار لغة البلاد وكتاباتها القديمة إلا أنه من الطبيعي أن يتعلم الصغار اللغة الإغريقية حتى يشقوا طريقهم في الحياة. وقد أنشئت المدارس الإغريقية لهذه الغاية ومعها الألعاب الإغريقية، وقد ظهرت هذه المؤسسات منذ البداية في المدن حتى في طيبة ذاتها، وتجمع الطلاء في جامعة الإسكندرية وانتشروا بإعداد خلاصة للعالمين المصرية والتاريخ المصري لفائدة للعالم أجمع ولكن في ثوب إغريقي.

وأجبرت التجارة المصرية على نبى نظام العملات المعدنية ونظام البنوك والراسمائية الرومانية كوسيلة لتبادل السلع والاستثمار.

انفصال الأسرة الحاكمة عن الشعب
تولت أسرة البطالمة تدريجياً لمجرد أسرة تمثل عائلة ولكنها لا تمثل أمة. فقد سادت الخلافات الأسرية وسادت معها جرائم القتل فقد قتل بطليموس الرابع أسرته بأكملها، وقتل بطليموس الخامس كل من عكر صفو مزاجه، وظهرت عادات في البلاط لم تعرفها مصر من قبل فأصبح الملك طاغية واستخدم للحق الإلهي الملكي ليعزز أهواء السلطة المطلقة فاستبدلت القوة بالعدل وأخفى مفهوم القوة القانونية التي كانت ترجب احترام الناس للملك واحترام الملك للحدود.

وأصبح العرش ملكاً لمن يأخذه بالقوة^(٧). وأصبحت كل الشرائع الأخلاقية التي استقرت عليها معاني ألقاب الفرعون، أمراً منسواً.

الأجانب والمصريون

لتحتج أنظار البطالمة صوب الأفق الخارجى عن مصر ونحو الحوض الشرقي للبحر المتوسط من أجل القيام بدور رئيس في محيطه وللسيطرة على التجارة العالمية فاستعانوا بالجند المرتزقة من اليونانيين والمقدونيين والآشوريين لتكوين جيوشهم وأساطيلهم على طراز مناصيهم، كما استعانوا بالمصريين من هذه الجيوش لإعادة تنظيم شؤون الإدارة والتهوض باقتصاد البلاد^(٨) كروفر الموارد اللازمة لتغطية نفقات سياساتهم الخارجية، فشحجوا هؤلاء الأجانب على الاستيطان في مصر بمنحهم الامتيازات وإسناد الوظائف العليا إليهم، ولأجل ذلك في أن هؤلاء الأجانب الذين وفدوا على مصر في القرن الثالث قبل الميلاد كانوا يشكلون طبقة منفصلة جلت من سكان البلاد مواطنين من الدرجة الثالثة.

وقد أساء هؤلاء الموظفون فيما بعد استخدام سلطتهم، واستباحوا لأنفسهم سلطات لم تكن من حقهم، فهم يسولون دون وجه حق على السلع المستوردة من خارج البلاد، ويحصلون الضرائب بعمولات أعلى من المعدلات القانونية، ويقتصبون أجزاء من أراضي المعابد، ويفرضون عليها ضرائب سبق الإعفاء منها، ويبتزون أموال المزارعين باستخدام مكابيل أكبر من المكابيل الرسمية، ويستخدمون مزارعى الملك ومواسيهم لأغراضهم الخاصة. ويستيقنون لأنفسهم المبالغ التي يجمعونها للخرافة العامة. ويسولون لأنفسهم حق الفصل في الشكاوى وسجن الناس وانتزعت الرشوة في الأدلة الحكومية، مما أثار السخط والغضب الشديد بين الناس.^(٩)

وظهرت طبقة من المصريين من الكعبة وصغار الموظفين الذين اضطروا إلى تعلم اللغة الإغريقية وخضعوا لرواساتهم الأجانب، وتمتعوا باحتقار المصريين والأجانب.

أما باقى المصريين فكانوا إما زراعا في أرض الملك وعمالا في احتكاراته الصناعية يعملون لحسابه وإما تجار تهزئة أو رعاة وصيادين وكانت تشدد عليهم الضرائب كلما احتاج الملك لمزيد من المال. فهم الركيزة الأساسية والدخل الدائب للملك. وكان يفرض على الأهالي أداء خدمات إجبارية مثل صيانة الجسور وشق للترع كل عام. والعمل في المناجم والمحاجر كلما احتاج الأمر وذلك لقاء أجر قليل.

وكانت سياسة الملك هي الحصول على أكبر قدر من الربح مع إنقاص التكاليف لأجبر حد ممكن على حساب أجور العاملين في أراضي الملك واحتكاراته الصناعية من المصريين^(١٠).

ولم يكن المصري أمدا في بيته، فقد فرض عليه أن يتقاسم بيته مع أرباب الإقطاعيات من الأجانب والذين كانوا يستغلون هذا الإجبار أسوأ استغلال فكثرت المشاحنات بين الأهالي وصنوفهم للدخلاء^(١١).

وليس من العسير أن نتصور شقاء المصريين الخاضعين لموك أجانب بل لجس غريب بأسره تغفل في أنحاء البلاد وتشونها بينما عظمة الماضى مازالت ماثلة في وجدانهم. وإزاء هذا الشقاء هجروا الأراضي والمصانع. وأعملوا للترع والجسور، وتحولوا إلى جماعات تسطوا على المحاصيل والإقطاعيات للمملكة للأجانب أو إلى قراصنة في الدليل يسلبون سفنهم ويضاعتهم، مما تسبب في تدهور اقتصاد البطالمة الذين فرضوا ضرائب جديدة

أضافت أعباء أخرى على الفلاحين والحرفيين.

أما الأرستقراطية المصرية فقد جردتها البطالة من ممتلكاتها وثروتها لتفاه لتفديها فلاكها أن للفراعة الوطنيين كانوا يتمتعون لهذه الطقوس.

كما استبعدوا المحاربين المصريين من الاشتراك في الجيش والأسطول.

الكهنة

عرف البطالة أهمية للكهنة وخطورتهم على سلطان الملك. ولذا أظهرها احتراما للديانة المصرية ولكنهم في الوقت نفسه وضعوا من النظم ما يكفل تقاليم أنظار الكهنة وخضوعهم لهم، فأسندوا إدارة أراضى المعابد إلى الحكومة واستولوا على دخل المعابد من الضرائب على زراعة الكروم والفواكه والبقول ولغوا احتكار المعابد لصناعتي الزيت والكتان (١٢) لكي يضغوا من قوة الكهنة فيبسطوا لهم أيديهم بالماء أو يكفوها تبعاً لموقف الكهنة منهم. وقد أشاع البطالة الفترقة بين زعماء البلاد الروحيين حيث اختلفوا بعض معابد الألهة بالامتيازات دون المعابد الأخرى. فقد كانت العلاقة متوترة بين البطالة وبين كهنة آمون في طيبة بينما كانت الصلاقة بينهم وبين كهنة منف على مايرام (١٣).

الفرعون المنتظر

كره المصريون حكم البطالة وقدموا أن يخلصوا البلاد من حكمهم، كما تخلص أجدادهم من الهكسوس بعد حكم دام نحو قرن من الزمان.

وتتلخص أسباب كره المصريين لهذا الاحتلال الإغريقي - المقدوني في نقاط ثلاث: الإطاحة بالملكية الوطنية وإخضاعها لحكم أسرة أجنبية، استغلال المصريين اقتصادياً وتجريدتهم اجتماعياً،

تهديد الديانة المصرية (١٤) ولكن ينبغي أن نتذكر أن الصراع الحقيقي كان ضد الملكية الهيوليسية (١٥) فجرد استعادة الملكية الوطنية كان كفيلاً بإصلاح حال البلاد، لأن إقامة العدل وتوفير الرخاء وحماية الديانة وحماية البلاد من الأعداء واجب مقدس تفرضه العقيدة على فرعون مصر نحو شعبه.

كان من المستحيل في ذلك الوقت إحراز النصر في هذا الصراع عن طريق الحرب، فالتحقت المقاومة صبغة معنوية تتكامل في الأدب الديموطيقي، وصبغة روحية تتمثل في التبشير بالخصص المنتظر واستقطاب الناس حول هذه الفكرة لبث روح المقاومة بينهم، وهذا يأتي دور الكهنة لهم مستودع الحكمة القديمة وحافظي الشعائر والممارفين بها.

والقول بأن الكهنة قد صورو البطالة على صورة الفراعة للشرعيين وأنقذوهم وصفاتهم ومهامهم، لا يدل على ولاء الكهنة لهم، ففشل منصب الفرعون يمد أساساً حسب العقيدة الدينية حتى ولو كانت للشرعية وهمية، لأن ظل هذا المنصب يمرض حياة المصريين - كما يعرض لنظام العالم بأسره - للانهيار وفي الواقع فإن هذه الإعلان للطنى للولاء لا يزيد عن الصورة ويغلف دون شك شعوراً عميقاً لدى الكهنة والمصريين بأن البطالة غزاة ماثلة بالي الغزاة (١٦).

فجرع ما أبداه كهنة (منف) من ترحاب بالإسكندر فلأبد أنهم قد رأوا فيه شبيهاً (ليفون) (١٧) فقد كان المصريون يتعجبون الإغريق بصفة عامة أشباهاً (ليفون) الذي يعدبر نظيراً (لست) و (أبويديس) وكانت هذه الآلهة الثلاثة رموزاً للقوى ضد الانتظام الذي وضعه الخالق منذ النشأة الأولى وضد الاستقرار والعدل وكانت حمايتها جميعاً من مهام الفرعون الوطني (١٨) وكانت العلاقة

بين البطالة والكهنة المصريين تنقسم في أغلب الأحوال بفقدان للثقة، بل والإزدراء المتبادل. لكن كلا منهما كان يحتاج للآخر فما زال الكهنة يستحقون على الناس بتأثيرهم العظيم ولا مانع لدى البطالة من استخدام هذا التأثير لصالحهم حتى يبدو حكمهم شرعياً أمام المواطنين ولا مانع لدى الكهنة من إظهار أسمى آيات الشكر والعرفان حتى يحصلوا على بعض الامتيازات لإعادة بناء ما تهدم من معابدهم (١٩) وتسجيل أعيادهم وأساطيرهم وشعارهم على جدرانها، خوفاً عليها من التأثير الأجنبي أو التفتت والصراع والتبشير بالخصص المنتظر.

الاضطرابات والثورات

تحدثنا الرثاق عن تكرار وقوع الاضطرابات منذ عهد بطليموس الثاني بين السزاريين والمصريين والتي كانت تنتهي باضطرابهم عن العمل وفزارهم إلى المعابد لاحتكامهم بالألهة وأخذت هذه الاضطرابات تزيد عنفاً في عهد خلفائه (٢٠)

ومن المعتقد أن الدورة الشعبية الأولى قد وقعت في عهد بطليموس الثالث مما اضطره إلى ترك فتوحاته الآسيوية وللعودة إلى مصر (٢١).

أما في عهد بطليموس الرابع فقد اندلعت أعنف الثورات وأطولها استمراراً بعد أن عاد الجيش المصري منتصراً من موقعة رفح، حيث اشترك الجنود المصريون لأول مرة في الجيش كمحاربين وحققوا هذا النصر على جنود العدو من المقدونيين والإغريق ذرى الخبرة العالية في القتال - وأجبرهم على الفرار أمامهم مما أذكى روحهم الوطنية وشجعهم على الوقوف في وجه الحاكم الأجنبي.

وقد بدأت هذه الثورة في الخلق ومصر الوسطى ثم امتد ليهيها إلى مصر

العليا عام ٢٠٧ - ٢٠٦ ق م) إذ إن نفوس معبد إدفو تحدثنا بتوقف البناء في المعبد في ذلك العام عندما انتهت الاضطرابات وإجأ إليه من آثارها هذه الاضطرابات، وقد امتدت هذه الثورة إلى طيبة واستمرت فيها حتى عام ١٨٦ ق م. حيث استؤنف البناء بالمعبد مرة أخرى، ويبدو من الوثائق أن منطقة طيبة قد أعلنت استقلالها في تلك الفترة تحت زعامة (أرماخيس) ثم (إنخاماخيس) (٢٢).

وكان البطالة يقابلون هذه الثورات بالعقاب الشديد فيزداد عنفها، ثم تصدر المراسيم الملكية بالنحو عن للثوار وإعطاء المنح للمعابد، وإلغاء بعض الضرائب أو تخفيفها عن السكان أملا في وضع حد لها.

وما إن تهدأ الأمور حتى تقوم للثورات من جديد وتصدر مراسيم أخرى. استمرت هذه الثورات طوال حكم البطالة في أنحاء متفرقة من البلاد ومع أنها لم تحقق هدفها المنشود في التخلص من الطغاة الأجانب إلا أنها على الأقل قد أرغمتهم على اللجوء عن جبروتهم وحقت للمصريين بعض المكاسب في الشطر الثاني من حكمهم مثل اشتراك المصريين في الإدارة والجيش وتخفيف بعض الضرائب عن المصريين والمعابد، وعودة أراضي المعابد إلى إدارة الكهنة، بالإضافة إلى أنها كانت من أهم أسباب إضعاف دولة البطالة والقضاء عليها.

المقاومة العلنية

استلخص الطغام من مجموعة الحواريات (الديموطيقية) أمثلة تؤكد الشاعرة للقومية ضد الاحتلال في منتصف القرن الثالث قبل الميلاد حيث انتشرت مجموعة من الملاحم الشعبية عن بطولات الفرعنة مثل ملاحم الرعامسة وملحة (سيوزسترس) وكذا

أسطورة ثوريس (٢٣) التي تؤكد بوضوح للزعة الوطنية ضد البطالة وقد ساد تداول هذه الحكايات منذ بداية حكمهم.

ونجد في الفترة من ١٣٠ - ١١٥ ق م قطعة من لُب للبوليات ثبت تداولها في القرن الثاني والثالث قبل الميلاد. تسمى «نبوة صانع الفخار» (٢٤)

«وحينئذ سوف تهرج الروح للحامية المدنية التي أنشدها وسوف تذهب إلى منف ومعها الآلهة وسوف تهرج وسوف تنتهي شروينا عندما ترى مصر الأجانب وهم يتساقطون كأوراق الشجر.. وسوف تصبح المدنية الواقعة على البحر مكانا يجف فيه الصبايون شياكم لأن الروح الحامية قد ذهبت إلى منف ولذا من ير عليها سوف يقول... وكانت هذه هي المدنية التي تصوي الجميع والتي عاش بها كل أجناس الأرض».

الرسالة واضحة: الروح الحامية هي الفرعون الوطني المتكبر والأجانب هم البطالة ومدينتهم هي الإسكندرية ومنف سوف تنهض ثانية، وهكذا عبر المصري عن تمسكه بملكه الوطنية بالكلمة في ثلاث أبي ديموطيقي شديد الحيوية ومن المحتل أن هذا للثارت كان منتشرا خارج الإسكندرية ولابد أنه ركز اهتمامه على المؤسسة الدينية المصرية وأن قوة تأثيره على الثورة قد ازدادت من وقت لآخر.

وهناك دراسة طريقة (٢٥) عن موقف المصريين من الأجانب في الفترة المتأخرة، تم جمعها من الأسماء التي أطلقها المصريين على أبنائهم في هذه الفترة والتي تحث أن الأعداء لن يتصبروا، وأن إلها ما سوف يعقبهم، ولم يتكرر من هم هؤلاء الأعداء أبدا وإنما ما يشار إليهم بضمير الجمع (هم) أو (هؤلاء) وهذه أمثلة من مجموعة ضخمة من الأسماء: (منهم)، (لكن)

عين حور حورهم)، (الآتي سوف يكون منهم)، (العينان سوف تقبض عليهما)، (قلبيهما خوسر) (ليتمكن منهم حور)، (ان يهزموا حور).

المقاومة الروحية

شيد المصريون بزعماء كهنتهم عديدا من المعابد تحت حكم البطالة فأنشؤا معبد حور في إدفو، وحشور في نندره وإيزيس في إفوه ومعبدى كرم أمهر وإسا، وقد تم إنشاء هذه المعابد في ظل كفاح خفي دائم بين البطالة والكهنة (٢٦)، كان هناك نزاع مستمر حول حق المعابد في حماية اللاجئين، وكان هناك نزاع أشد حول ثروات المعابد فقد اغتصب البطالة الأوائل حق إدارة هذه الثروات، وخفضوا الضرائب والعوائد التي كانت تدفع لها، حتى يخضعوا زعماء البلاد الروحيين لسلطانهم. غير أن الكهنة استردوا حقوقهم المسلوبة فيما أعقب ذلك من ثورات واضطرابات ومن الثابت أن العمل في بناء هذه المنشآت، كان يبدأ بهبة ملكية - مما اغتصب من أموال المعابد - ثم يستمر العمل على حساب ماتبقى للمعبد من موارد خاصة ساهم فيها الشعب ورغم هذا فقد احتوت النصب التذكارية على نصوص تشيد بما قدمه الملوك من أعمال للآلهة، وعلى نصوص أخرى، تبين لنا كيف كان الكهنة يصوغون شكرهم على هذه الأعمال. ولكن ما هذه النصوص إلا صيغ للمهادنة بين الملوك الأجانب وبين الكهنة المصريين، فليس من المعقول أن تكرم أقدّم هبة دينية في العالم ملوكا شعب أجنبي أكثر مما كرمت ملوكها الوطنيين وليس من المعقول أيضا أن يكرم البطالة رموز الديانة المصرية.

وقد استغرق بناء هذه المعابد زمنا طويلا، تخلته فترات من الانقطاع عن العمل بسبب الثورات الشعبية. وشارك في

بنائها عديد من الأجيال. ورغم هذا فقد تم تشييدها وفق مخطط واحد متكامل ووفقا لما تصوره الكهنة من تخطيطها في الزمن القديم ولما هو ثابت في الكتابات المقدسة، أما المناظر التي تزين الجدران فهي نفسها المناظر القديمة من حيث مواضيعها، وجمع الكهنة النصوص القديمة التي أصنعت عليها القرون قنصلة عظيمة. وتم نقشها على الجدران خوفا عليها من التأثير الأجنبي ومن التشتت أو الصنوع.

وتعد هذه المعابد، معابد مصرية من حيث التخطيط والعمارة وطرز الزخرفة إلى حد أن علماء الآثار لم يستطيعوا التعرف على تاريخ معبد إدفو قبل قرابة نصوصه مما يدل على خلوه تماما من أي تأثير أجنبي، كما يدل على مقاومة الكهنة للثقافة الإغريقية التي تهدد البلاد.

والآن حان وقت الحديث عن الأعياد والشعائر والاحتفالات وأساطير حور المحونة على جدران معبد حور بحديت في إدفو وما تطوى عليه من أفكار سياسية بالإضافة إلى الأفكار الدينية وشعائرها. ساعدت بلافك على إنكفاء الروح الوطنية وحفزت الناس على المقاومة والتمسك بالأمل في انتصار حتمى لا بدبل عنه، يحتفل لمعبد بأعياد كثيرة تقام لها الطقوس والشعائر كل عام ومعظمها مدون على جدرانها وذلك خلاف الصلوات والشعائر اليومية وسوف تقتصر على الأعياد المهمة وعلى دلالاتها وعددها أربعة أعياد هي: عيد السنة الجديدة عيد تزيين الصقر المقدس - عيد النمر - عيد الصقر المقدس وذلك اعتمادا على شرح سليم حسن الولي لها (٢٧).

عيد رأس السنة:

ويحتفل بالعيد في اليوم الذي يزيد فيه النيل مناح الحياة، وصور هذا

الاحتفال ونصوصه مدونة على جدار السلم الشرقي بالمعبد الذي يؤدى إلى سطحه، حيث ينقل تمثال الإله من سكه في محراب المعبد في موكب يتقدمه حملة الأعلام المقدسة لتظهر طريقه من كل شروحوه الكهنة والبخور وحامل رحه المقدس، ويصعد الموكب إلى سطح المعبد ويوضع التمثال في جوسق الإله وعند الظهيرة ترفع الملابس عن الإله ليتحد مع الشمس فيتجدد للخصب واللاء، للإله وللمصر.

ثم تقام شعيرة فتح للفم للإله ولكل تماثيل الآلهة وصورها المنقوشة على جدران المعبد فيتجدد للخصب واللاء والمعبد وما يحتويه من آلهة بل وللفرعون الذي يتوقف عليه رخاء مصر لمدة عام آخر والفرعون هنا هو الصقر المقدس الذى سياتى الحديث عنه فيما بعد.

عيد التتويج:

ويحتفل به في الشهر الخامس من السنة ومجموعة نفوشه الفاخرة مدونة في الفصلين الأول والثاني للواجهة الداخلية للجدار الشمالي لحرم المعبد، وتتألف هذه المجموعة من ثمانية مناظر عظيمة تصحبها نصوص مطولة، وكان يحمل تمثال الإله حور في محفته من المحراب وسط موكب يشبه موكب احتفال عيد رأس السنة ولكن الكهنة في المقعدة يلبسون قناع الصقر والذين في المؤخرة يلبسون قناع ابن أوى وهم في ذلك يمثلون أجداد ملوك لمملكتين في الوجه القبلى وفي الدلتا.

ويمر الموكب في صمت خارجا من بوابة المعبد الرئيسية متجها إلى معبد الصقر المقدس بجوار الصرح حيث تجمع للصقور المقدسة التي تم تربيتها في خيمية المعبد ويلتخب وإحد منها ويعتكرف بأنه هو وارث الإله والملك

الجديد ثم تقام طقوس تتويج الصقر المقدس والملك الجديد داخل المعبد ويرتل دعاء عام سعيد ثم يخلو دعاء للإلهة سحمت لكي تحفظ الصقر من الأخطار.

ثم يعاد الصقر والملك الجديد إلى سكه في شرفة بين صرحي المعبد ويتم له قران من النعم ويرمز ذلك إلى ملك الأعداء ويميل الصقر إلى أو الملك في شرفة الصرح لمدة عام إلى أن ينتخب صقر أو ملك جديد آخر. ولا يخلو هذا الطقس من دلالة فقد اختص هيكل إدفو العظيم في صعيد مصر، طائره المقدس بالسيادة على البلاد عوضا عن فرعون البلاد القديم فكلاهما تجسد لحورس دون المقدونيين الذين يحكمون من الإسكندرية (٢٨).

عيد النمر

وكان يحتفل به في الشهر السادس من السنة، وللتصوص الرئيسية الخاصة بهذا العيد محفوظة في الفصلين الأول والثاني من الواجهة الداخلية للجدار الغربى لحائط حرم المعبد ويوجد في الصف الأول نص الدراما المقدسة وفي الصف الثاني أسطورة القوس الملتح.

والنص الرئيسى في الصف الثانى هو «أسطورة القوس الملتح» وهي سرد قصص للحرب بين «حور» و«ست» والأسطورة مليئة بالتمسجات والدلالات ضد الأجنبيات وتكثف عن انتصار حور الحتمى وهو الفرعون بالطبع تلك حقيقة واضحة كل البوضوح في النص الدرامى ولا تحتاج إلا لبصن الخيال كي يتبين الناس أن الهدف الرئيسى من مجموعة هذه النصوص بأكملها وبين الاحتفال الذى يشكل الجزء الأكبر فيها هو إنكفاء الروح القومية وتخليصهم على المقاومة وعلى التمسك بالأمل في انتصار حتمى لا بدبل عنه، وتسجل أسطورة القوس الملتح صراع «حور بحديت» ضد ست

وأتباعه وتحتمل للمبارك المختلفة بينهم في كل موقع على أرض مصر حتى في الدرية وتنتهي بهزيمة ست وأتباعه للذين يخذون لشكال أفراس الدهر وللماسيح والعباديين أثناء الصراع وتعتمد كل هذه الأشكال رموزاً للطائفة فهي ترمز للشر وللأجانب أعدام مصر والفرعون ومن هذا فالأسطورة بأكملها تقدم ما يشبه السرد التاريخي لصراع حور وبالنسبة للفرعون، ضد قوى الشر، وكان للصراع من أجل ملكية مصر وللصيد عليها وانتهى كما قلنا بهزيمة «ست» ولكن الهزيمة غير كافية، فقد قام أتباع حور بتطويع أرسنال ست وأتباعه وأكلهم، وخلق ذلك مع مبادئ السحر فقد دمر الشر واستحوذ المنتصر على قوة فاعلة.

ولو استفسر الملك البطلمي عن مغزى هذه القصة، فسوف تكون الإجابة بلا شك، أنها مجرد قطعة من الأساطير المصرية تلخص تدمير أعداء جلالاته، لكن لا بد أن المعنى والرمز وراء هذه الأسطورة كان واضحاً تماماً للمصريين^(٢٩).

ويتمتلك الأسطورة بشرح لسبب وضع القرص المصنوع فوق كل أبواب المخلخل في المعابد المصرية، ثم يستمر النص في تفسير أن القرص المصنوع هو حور «بحديث» الذي له السيادة على الوجه القبلي والبحري وهو الذي يهزم العدو دائماً.

انتصار حور:

ويعتقد «فرمان» أن هذا النص وضع في صرعة تمثيلية مقدسة تحوى على مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة. وكان يتم استقبالها حول البحيرة شرق المعبد والتي لم تكتشف حتى الآن لأنها تقع تحت بيوت مدينة إدفو الحالية.

والفصل الأول قسم خمسة مناظر وهو عبارة عن شعائر الخطاف المقدس (نوع

من الرماح): أي أنه كانت هناك عشرة خطاطيف مصحوبة بكلمات وحركات مناسبة قد رشقت بالتوالي، خطافان في كل مرة في صورة قرص للنهر، والفصل الثاني يحتوى على منظرين لهما علاقة بالانبجاش بالصمر ففي المنظر الأول يرى «حور» جالسا في سفينته ويطلب الفوت من الشباب حاملي الخطاطيف، وفي المنظر الثاني يفرح الناس بحور عندما توج وقد شارة الملك، والفصل الثالث هو عبارة عن الاحتفال بالصمر ويحتوى على روايتين خاصتين بتمزيق أعضاء ست يفصل بينهما فاصل وأخيراً الخاتمة وفيها يصغر بأن حور قد انتصر وإن أعداء الآلهة والملك قد هزموا.

والطبيعة المزودة لهذه الدراما واضحة منذ البداية فنذكر حور بحديث الذى يمثل مصر العليا، وحور من فى نص انتصار حور والذى يمثل الوجه البحرى بالإضافة إلى عشرة لخطاطيف المذكورة فى الفصل الأول والتي تملن كل واحدة منها قرص النهر تثبت هذا الازدواج طعنة من أجل مصر العليا ثم طعنة من أجل الوجه البحرى لذا تجد دائما طعنة من حور بحديث تنعنها طعنة من حور «من»، فهذه الدراما لا تعنى فقط بمصر ولكنها معنية بالأرضين التي تكونها ولا بد أن الجمهور كان يأخذ الحماص وهو يشاهد هذه التمثيلية ويريد «الثبات .. واهور الثبات».

الزواج المقدس:

يتم هذا العيد بالشعبية أكثر من الأعياد السابق ذكرها لأن جزءا كبيرا من الاحتفال كان يحدث خارج جدران المعبد.

وكان يحتفل به فى إدفو (فى الشهر الحادى عشر من السنة) وفى أول يوم من الشهر للتمزى ويتهى فى اليوم الذى يبلغ فيه القمر التمام أى يستمر خمسة عشر

يوما وكان يبدأ فى ذذرة قبل هذا الموعد بأربعة عشر يوما أخرى. حيث تأتى الإلهة حور إلى إدفو فى سفينتها المقدسة وسط مركب نهرى وأسفل عظيم من القوارب وترسو سفينتها فى أدفو حيث يستقبلها الأهالى بالفرح ويستقبلها حور بحديث وأتباعه الخطاطيف. وتصل محفنتها فى مركب عظيم يشق طريقه وسط الاحتفالات والابتهاالات والفرح ويمضى حور ويحتجز إلى معبد قريب حيث تقام شعرة فتح الفم وتقدم للقرابين من بكورة فاكهة العقل وتكوى الاحتفالات والشمائل إلى أن يصل الإلهان إلى المعبد ويتم الزواج المقدس ويقضيان الليل فى المصرايب .

وفى اليوم التالى تقام الاحتفالات والشعائل وتطلق أربع أوزات إلى جهات العالم الأربع وتصل كل واحدة منها رسالة «إن ملك الوجه القبلى والوجه البحرى حور بحديث رب السماء قد استولى لنفسه على الناج الأبيض وتسلم الناج الأحمر وتقام الشعائل التي ترمز للفتنة على الأعداء مثل وطهمم بالأفام وطهمم بالسيف كل للشعائل والطقوس والأساطير المدونة على جدران المعبد والتي تقام بداخله وخارجه تتعلل إلى القضاء على العدو ولا تعترف إلا بالإله حور ملكا على البلاد حتى يأتى الفرعون للمنتظر. ولكنه للأسف لم يظهر أبدا .

والآن وبعد هذه المقدمة التاريخية لفكرة البطالة أقدم للقارئ ملخصا لمشروع فيلم الحصن تعمدت فيه الإيجاز الشديد حسب ما توفر لدى من مادة مصورة أو مدونة سوف أشير لها فيما بعد

الحصن

«ملخص مشروع الفيلم»

الصباح الباكر

تقوى الحائط الشمالى للمعبد.. وفيرة.. تتدد إلى ما لانهاية تملأ المنظر تتابع التقوى التي لاتنتهى.. يظهر ركن

المبعد ويمر.. الحائط الغربي حاملاً نقوشه إلى العمق.. كتاب يفتح، يظهر المسرح المعلق وإلى جواره مجموعة من الرجال يرتدون جلابيب سوداء وعصائم بيضاء يتعلمون إلى النقوش إلى صفحة الكتاب. يترجى حديث بينهم يلزمهم بالدمعة والمزج.. يأتي الصوت خافتاً ثم يطو ويطر، ويتسائل أحدهم فيجيبه الآخر وتبدأ حكاية المبعد.

«من هم البطالمة؟»

أبناء أحد قرود الإسكندر استبقاه بصدر رطب.. ماد الظن أنه جاء بطلنا من القصر، ولكنه جاء ينتزع ماذا حكما الوطني، ويسد طريقا للحياة عرفناه منذ القدم مجموعة الرجال تتجول في أنحاء المبعد. بين معرفته وأبهااته الضخمة يتعلمون إلى هذا الأثر الجليل للشايع بينما نسج بقية القصة.

.. كيف عانى الشعب المصري بطبقاته كافة تحت حكم هؤلاء الأجانب؟ وكيف قاومهم بالمرد والورد... وكيف شيد الكهنة تلك المعابد الضخمة حصونا تحفظ ثقافة البلاد إلى الأبد...

وتكرالى أساطير المبعد.

«الصقر الذهبي»

غابة نخيل موحشة في ظلام الليل.. يومض البرق فيضئ.. الغابة ثم يعود للظلام.. صوت الماصفة.. ويومض البرق مرة أخرى لئلا يرقى فم للنخيل الضخمة.. تسمع صوت إيزيس وقد شرعت بفريز أوزيريس في أحشائها فايتهج قلبها وهي تبكي زوجها أوزيريس الذي قتله «ست» وميض البرق يزأر.. تتلمس جسدها شاردة تشكك فيها خائفة من عودة ست منتقما.. وميض البرق ولكن الصوت خافت.. إيزيس تتحسس طفلها المنتظر لتتطرق إلى أعلى باحثة تدعو الآلهة لحماية الطفل في أحشائها.. صمت.. إيزيس تستدير بخفة وتقف ساكنة تنصت بخشوع واحترام.. صوت تحوت «أصغ إلى فمن استرشد بحكمة الآخرين كتب له البقاء» ويصلحها بالتوجه إلى منافع خميس يحملها الذهبي لحميمه من عدوه «ست» إفريز من أزهار اللوز المنقوش في المبعد.

مزج

مناقع خميس.. بعد الغروب

مزج

زهو الترتس بحجم أكبر

«مولد الصقر الذهبي»

غاب المستقيمات العالي وكأنه سور لانهالى.. أمام سماء الشروق يتتابع الغاب حتى يظهر قرص الشمس المشرق..

صوت تحوت مخاديا «الظهر العالمى كى يسبح بحمدك ويعدده عندما يبلغ الأفق يوضع اسمه بين الآلهة.. صوت إيزيس «فراى تخور» إنها على وشك الولادة، قرص الشمس يبدأ فى الارتفاع خلف الغاب العالي.

ويحت ست على المولود الذهبي فى أرجاء حتى وجده فى المناقع فجاء على شكل عقرب.

«حور ولدعة العقرب»

المناقع.. سماء بعد الغرب النلكة.. صوت خافت كالشرجة.. صراخ طيور مفزوعة، صوت من الأعلى ينادى «إيزيس أن تأتى مسرعة» ويتتابع أفق من الغاب.. ثم يتتابع إلى أن يظهر الجزء السفلى من أفق السماء وتظهر إيزيس بعيدا تقترب مسرعة صاعدة باهتة تظهر وتختفى الإلهة كمن لدغة عقرب.. أرض صغيرة خالية من الغاب الطفل حور بلا حراك إيزيس تجري وتركع بجانبه.. «سأحميك يا ولدى سأحميك» إن يهوى رأسك أمام من يصمر لك الأذى، تدخل «نفيس» قلقة تدور حول الطفل حور وتركع عند أقدامه مندهشة تغطى وجهها بالأكاء.. تتلمس الأرض براحتيها وتضمها على رأسها.. «لا حياة فى جسده، القلب صامت» تتجمع أشباح مظلمة «أجيت صرخنى سكان المناقع ونكا لجلال تماستى» قالت «نفيس» وجهي يصحبك إلى السماء حتى يكف ملاح الشمس عن التجديف إيزيس تنظر إلى أعلى تجاه السماء ترتفع إليها حور وتمسكه قريبا من صدرها تنهص تخاطب إله الشمس فى السماء فتشير بيدها تحركه مضطربة تجري دون هدف تستطف وتأمّر «أى رع لدغ حور وريت وريت» يتوقف قرص الشمس عن المسير صوت تحوت «إن يصيب الطفل شر فالحماية تأتية من مركب الشمس التى تسير ملايين السنين» إيزيس تتراجع «نفيس» تقترب منها وتركع وتكتب «إيزيس» «ألا ما أبلى ماكن قلبك ياتحوت» «تحت».. لقد جلت بسمات الحياة كى أعيد الطفل إلى أمه سليما معا فى.. إيزيس تتراجع وتركع ثم تضع الطفل أمامها على الأرض وتحنى رأسها نفيس تنحنى إلى الأمام وتربط الطفل حور للراقد بينهما تحوت.. «إنك فى حماية أبوك وصورة فى الأقاليم» زل أبها لسم أن تتحرك الشمس من مكانها ويسم الظلام حتى يبدأ حور بكاء طفل خافت إيزيس تنحنى إلى الأمام وترفعه بين ذبيها؛ نفيس تزحف إلى جوارها وترتب عليه، إيزيس تنهض بالطفل بينما الكورس يقرأ كما لو كان الطفل يتوج. صوت تحوت «إن صفاتك تمويك أى حور يامن سأخذ يطر أبوك» أشخاص يدخلون على مسافات غير منتظمة ينصتون فى خشوع مندشمين، إيزيس بعيدا فى

الخلفيات تتقف موجهة لهم صوت تحوت.. أليها المربين أليها
المريبات أسهروا على هذا العظيم الذى ظهر بينكم،

اختفاء

...وتمت أطراف حور

ووبه القوة

وتمرس على فنون القتال،...

الخراطيش الملكية

لقطات لمجموعة من الخراطيش الملكية المنقوشة على
جدران المعبد، أطل خالية بلا اسم ذلك الإطار للملكى المعبد
الذى أحاط بأسماء فراعنة مصر العظام.. تركته الكهنة خاليا
بلا اسم.. حتى يأتي الفرعون الوطنى المستنظر ليخلص البلاد
من الأعداء ويقم الحق.

«أسماء حور وصفاته»

تمثال من الذهب العظم لحور.. صوت رلو «العقاب الهائل
الصقر الذهبى» ويتخابع النص بأسماء حور وصفاته «حور
رع.. حور بحديت» «حور الموحّد

ويصور نص حور بحديت فى قاعات المعبد المختلفة حيث
تساقط أشعة الشمس وتنتشر بقع الإضاءة متخللة فى كل
مكان.. على الأعمدة وعلى الأرض وعلى نقوش الجدران
وتزداد حركة الكاميرا علما مع تصاعد الصراع فى النص
«صراع بين النور والظلام» ويصور نص حور الموحّد على
لوحة مينا وشارة الصقر حور المنقوش عليها، وعلى تمثال
برونزى للصقر.

ويكتهى المشهد بقرص الشمس ملاما للشاشة.. «أنا الغلام
الذى يمتنى على طريق الأمس» أنا اليوم أنا للند،

«أسطورة انتصار حور»

وكان فى مخطط شادي تصوير هذه الأسطورة بممثلين..
والمكان حائط المعبد الغربى خلفية لهم وإضاءه المشهد مشاعل
تلقى بظلال الجمهور الذى يشارك فى المشهد على جدران
المعبد وهذا الجمهور سوف يردد بعض جمل الأسطورة مثل..
«الذبات ياحور الذبات» أما للتمثيل فهو أداء بالحركة فقط
والصوت يعتمد على رلو يحكى بعض نصوص الأسطورة بينما
البعض الآخر بأصوات الشخصيات من خارج الشاشة مثل
مشاهد الصقر الذهبى.

وأسطورة الزواج للمقدس ليس لها نص ولم يكن فى خطته
استخدام نص لها وتصويرها من نقوش المعبد حيث رحلة
حضور الدهرية ممثلة فى النقوش وكذا استقبال حور لها وأماكن

فى الطليعة والحقول بمثابة أماكن للزيارة المختلفة أثناء
الاحتفال وينتهى هذا المشهد بنقش حثحور وهى تحتمن حور
فى إحدى غرف المعبد ثم تأتى بعده رقصة الكف التى أشرنا
لها فى أول المقال.

التكويج

ومشهد للتكويج يصاحبه نص ونقوش التكويج مكتوبة
بالمعبد.

مشهد احتفال رأس السنة

وهو منقوش على جدران السلم الشرقى بالمعبد حيث
ناويس الإله وحمله للكهنة فى موكب احتفالي وهم يصعدون
السلم إلى السماء ويصحبه نص «باساكنى الأفق» أما شعيرة
فتح الفم فترونها من نقوش المعبد.

...امض ياموحد التقطين

فقد خلا طريقك من الأعداء

ولكن أتذكرك أبدا صاغية

ولتمشى على قدميك

ولنقدم

فى مثل هذا اليوم للبهيج

من كل عام...

كلمة أخيرة

وفى النهاية أود أن أشير إلى أن هناك مادة مصورة مدتها
حوالى ٧٥ دقيقة من لقطات الفيلم لم يجر عليها أى ترتيب
ويدون صوت.. ولحسن الحظ لدينا كراسة بخط يد شادى
تحتوى على ١٤٩ صفحة بها أفكار أولية للفيلم يتدخل فيها
البحث التاريخى والدينى للفترة للبطلمية مع مسودات لبعض
المشاهد مع إشارات لترتيب بعض اللقطات.. ولكنها جميعها
فى مرحلة التفكير الأولى ويوجد بها نصوص من الديانة
المصرية بعضها تحول إلى مشاهد ولقطات والبعض الآخر
مجرد نصوص لم تكتب كمشاهد، ومن الواضح أنه كتب هذه
الكراسة إما تمهيدا لكاتب سيناريو الفيلم، أو مفكرة تساعد على
ترتيب الفيلم وجمع نصوصه ولقطاته أثناء التصوير على أن
يتم للترتيب النهائى فى مرحلة المونتاج. وهذا هو الأرجح ولا
بأس فى ذلك لأن العمل النهائى الذى ينسب للمخرج
السينمائى هو الفيلم فى صورته النهائية وقد رأيت أن أورد فيما
على قائمة بالمواضيع والنصوص التى تحتويها الكراسة مع ذكر
أرقام صفحاتها ووضع علامة (*) أما المنشور منها فى ملحق
المقال.

٢٤ - تاريخ وديانة (فقرات من كتاب Tides of History)
ص ٨٤ - ٨٩.

٢٥ - الحصن (شرح لهذه التسمية) ص ٩٠.

٢٦ - تاريخ (فقرات من كتاب Bell) ص ٩١ - ٩٥.

٢٧ - تاريخ (فقرة من Greener) ص ٩٦.

٢٨ - الحصن (شرح التسمية Denon) ص ٩٧.

٢٩ - تاريخ الفترة (ملخص باللغة العربية)
ص ٩٨ - ١٠٥.

٣٠ - تاريخ (فقرة في وصف الإسكندرية من كتاب Pape
of Nile) مطبوعة ص ١٠٦.

٣١ - تعليق (على صورة حور) (مسودة)
ص ١٠٧ - ١٠٩.

٣٢ - تاريخ (فقرات دراسة) ص ١١٠ - ١١٦.

٣٣ - سيناريو (مسودة ترتيب مشاهد) ص ١١٩ - ١٢١.

٣٤ - تاريخ (فقرة) ص ١٢٢.

٣٥ - ديكرياج (مشهد ميلاد حور) ص ١٢٣ - ١٢٥.

٣٦ - سيناريو (مسودة ترتيب مشاهد) ص ١٢٦.

٣٧ - أسماء حور وصفاته المختلفة (نص)
ص ١٢٧ : ١٣١.

٣٨ - «إيزيس» ص ١٣٢ : ١٣٣ نص.

٣٩ - «مشهد القرب» ص ١٣٤ : ١٣٩ نص.

٤٠ - لتتصا حور ١٤٠ : ١٤٨

٤١ - الصعود إلى السماء ١٤٩

ملحق كراسة نصوص الحصن

«الصقر الذهبي» (١٠)

غابة نخيل موجشة وغير واقعية

خارجي ليل استوديو

TOWER SHOT F50 (١

ظلام تام

(صوت حاصفة آت من بعيد)

وميض البرق يضر المنظر فجأة (آت من اتجاه ٢,١)

نلمح غابة النخيل

١ - أساطير حور وأسماء وصفاته (دراسة) (من ١
١٧).

٢ - لتتصا حور (مشهد - مسودة) ص ١٨

٣ - أسطورة القرص للجنح (مشهد - مسودة) ص ١٩.

٤ - تاريخ مصر البطلمية (فقرات من كتاب مصر للبطلمية
Bevan) (ص من ٢٠ - ٣٥).

٥ - ديانة (مدينة العقاب) (دراسة) من كتاب سونو
الكهنة ص ٣٦.

٦ - ميلاد حور (مسودة سيناريو) ص ٣٧.

٧ - لدغة القرب (مسودة سيناريو) ص ٣٨ - ٤٧

٨ - رح وتوت يخطبان إيزيس (مسودة ترجمة باللغة
العربية) ص ٤٨.

٩ - للصقر (مسودة مشهد) كتابة أولى ومطبوعة ص ٤٩ -
٥٢.

١٠ - للصقر الذهبي (مشهد سيناريو كتابة ثانية) ص ٥٣ -
٥٨.

١١ - للصقر الذهبي (مشهد سيناريو كتابة ثالثة) ص ٥٩ -
٦٣.

١٢ - ميلاد الصقر الذهبي (مشهد سيناريو) ص ٦٤ -
٦٦.

١٣ - مولد الصقر الذهبي (فقرة من نص الحور) ص ٦٧.

١٤ - هاتور (صفحات) ص ٦٨.

١٥ - الصعود إلى السماء (نص) ص ٦٩.

١٦ - صفحات حور (مشهد سيناريو) ص ٧٠ - ٧٣.

١٧ - صفحات حور (مشهد سيناريو) (مسودة) ص ٧٤ - ٧٥.

١٨ - لتتصا حور (نص للراوي يشرح للدلالة) ص ٧٦.

١٩ - ترتيب لقطات مصورة (٢) (سيناريو ؟ شفوية) ص
٧٧.

٢٠ - للأرامل الخالية (ترتيب مونتاج) ص ٧٨.

٢١ - ترتيب مشاهد سيناريو (قتراح) ص ٨٠.

٢٢ - الرقصة (الكف) (مسودة ترتيب لقطات) ص ٨١ -
٨٢.

٢٣ - حور (ميلاده ولدغة القرب والصعكة) (منكرة
تسجيل صوت) ص ٨٣.

ثم يعود الظلام... فى تفكير عميق

«إن غرس أوزوريس فى أحشائى

من هذه البذرة سوف يتشكل جسد إله

يحكم هذه البلاد

ويتكلم باسم أبية

ويقتل عدوه ست.... منتقما له،

وميض يخطف الأبصار ولكن الصوت أقل

إيزيس تنظر إلى السماء، باحثة

CUTIN WHITE

٣ - (18 f) من الزاوية نفسها

وميض برق (سادس)

cut also in white to join with end of SHot 2 to obtain a white Fad effect

إيزيس فى الوضع نفسه تكرر حركتها الأخيرة فى لقطة
تنظر إلى أعلى باحثة (ليس إلى الكاميرا)

تتحرك من الضوء اللامع إلى الظلام

(صوت الريح)

إيزيس

«أيتها الآلهة... أقبلى

واحميه داخل أحشائى

ولتع قلوبكم

أن هذا الوديع الذى مازال جنينا

هو سيدكم

وسيد أولئك الكبار

فانقضى للجمال

آلهة الصقور

الذين تحلت رموسهم بريشتين زرقاوين

(أصوات تمتمة)

(وكانها احتجاج)

(ثم صمت)

إيزيس تستدير بخفة وتقف ساكنة.

تنصت فى خشوع واحترام إلى كلمات تموت.

ثم يعود الظلام.

(صوت البرق يتردد صده)

(يمتزج مع صوت الراوى)

«هب إحصار....

TILT Dn (F.S 75f) ٢ -

من الزاوية نفسها

من قسم الأشجار إلى الأرض....

وميض ثان يغير للمنظر

لأت من اتجاه (١) يتجه اتجاه (٢)

راو

(يستمر بعد صوت الرعد)

«وميض للبرق فى كل مكان،

وامتلاأت الآلهة بالخوف

(صوت الرعد والعاصفة يتردد صده)

استيقظت إيزيس وسارعت بالوقوف

وقد شعرت بنفس أوزوريس فى أحشائها

فأبدهج قلبها

وحذت نفسها:

أنا إيزيس

أبكى زوجى أوزوريس

الذى قتله أخوه ست....

(صوت الرعد)

وميض البرق يزار أعلى من الوميض السابق

END OF TILT DN

شبح إيزيس نراه - بعيدا بين الشجيرات

تتحرك فى ضوء ناعم منتشر

ست... إله الظلام

والأجانب الغزاة،

(صوت الصدى يتردد صده)

تلمس جسدها شاردة

تتوقف للحظة متشككة....

(DESOLVE long)

TRAV (٣

نقرش السجد لإفريز اللوتس بحجم أكبر
FADE OUT

مولد الصقر الذهبي
للجزء الثاني
(المناقع)

FADE IN (١

PAN + Graded filter Defuser

غاب للمستنفعات العالي وكأنه سور لانهاى أمام الشمس
المشرقة ترى قرص الشمس عند نهاية حركة الكاميرا
+ Zm. IN. (slow 100 -250) no end Fix + Out of focus
- before zm. In fix - till end of words

صوت تحوت

«أظهر للعالم كى يسبح بحمدك
وأنا أضمن أن يبادر إلى خدمتك

رفقاء أبوك أوزيريس

وحين تبلغ الأفق

وتتقرب من أبراج ذلك الذى لا علم لأحد باسمه

سأمنع اسمك»

صوت إيزيس

«قوى تخور

والصنف يحل بجسدى فيلحنى

ويرحل للمنى»

كورس

«المنى»...

ويختار عرشه بنفسه

أمام الآلهة،

END of pan

قرص الشمس يبدأ فى الارتفاع خلف الغاب العالى.

صوت إيزيس

انظروا حور....»

كورس

تحوت

«أيتها الإلهة المجيدة... أيتها الفتاة الطاهرة

أنا تحوت إله الحكمة

ورسول رع إلى الآلهة

تتقدم ببطء ورأسها ملحن.

«أصغى إلى..»

فمن استرشد بحكمة الآخرين

كتب له البقاء.

خذى حملك حور

الصقر الذهبي

وارحل بيحدا عن أنظار الآلهة

والا سأتى العدو الذى اغتال أباه

ويحمل البذرة قبل نضجها..

F.S

تركع، أرض خالية وعلى جانبيها هالة زرقاء خافتة

(الأرض تلون بمسحوق أزرق)

(صوت الرعد متكررا)

راو

وانجعت إيزيس بحملها الذهبي

إلى مناقع خميس الدالية.... بالدلتا

FADE OUT

(نهاية الجزء الأول)

(الجزء الأول (أ)

FADE IN

TRAV (١

على نقش فى المعبد (إفريز اللوتس)

(DESOLVE long)

L.S PAN or Fix SHOT (short length) - (٢

للمناقع فى عمة مابعد الغروب

«المصدر الذهبي»

zm. In (slow 100-250) then out of Focus

راو

ويحدث ست عن السورود الذهبي في أرجاء البلاد

حتى وجده في المناقع

فجاءه على شكل عقرب

جزء ٢

«حور لدغه عكرب»

(١) - L.S

المناقع

سماء بعد الغروب الدائكة

FADE IN

(صوت خافت وشبه الحشرة)

(فجأة - صراخ طيور مغزوعة)

صوت من الأعلى

(ينادي قلًا)

(مكررا بدرجات مختلفة)

«أسرعى يا إيزيس - أسرعى

هلمى إلى ولدك حور...»

إيزيس إيزيس... إلخ»

TILT DN (diagonally)

باحثا - من السماء إلى لفق من الغاب

PAN عبر شراشي الغاب إلى الجزء المضيء من لفق السماء

تظهر إيزيس.. بعدا، تقرب بسرعة...

صاعدة وهابطة...

تظهر وتختفي (L.S)

zm In (slow) -

صوت الراوى

«هكذا صاحبت الإلهة لتي كانت بالقرب منه...

صحة من لدغة عقرب

فأقبلت إيزيس فى لهفة

واللوعة تدمي قلبها...»

TILT Up.

من الماء إلى أرض صغيرة خالية بين الغلاب حيث الطفل

حور نااما بلا حراك

إيزيس تجرى وتركع بجانبه (L.S)

(صوت سمكة تنفخ من الماء)

الراوى

(مستمر)

ومدت ذراعها قاتلة:

«سأحميك يا وادى

سأحميك

لا تخف، لا تخف، يا وادى السعيد

إن يصيبك مكروه

ذلك أن كل ما هو آت

سوف يخلق من بذرة دفينة فيك

إن يهوى رأسك أبدا

أمام من يصنم لك الأذى

إن يخيب لك أمل فى الأرضين

ولن تنال منك زاحفة تلدغ

ولن يفتك بك وحش منار

وستنجر من أخطار البحار»

zm. out (slight, slow, unnoticed)

تدخل نفديس قلقة - تدور حول الطفل حور وتركع عدد

قدميه مندحشة

إيزيس تغطى وجهها - جسدها يهتز للأمام وللخلف...

تمس الأرض براحتها وتضعهما على رأسها.

(صوت الراوى مستمر)

«عندك أتيت أختها نفيس وهى تذرف الدمع

ماذا هناك؟

ماذا حدث يا أختاه؟

فأقبلت إيزيس:

خبأتها بعيدا عن الأنظار

حتى لا يمسه شر

ونجيت إلى المدينة

وأصنعت الوقت باحثة عن الطعام وللزاد لوادي

وحين عدت

أسرعت إليه أتبعه..

لكى وجدت حور ساكنا - لا يتحرك

لا حياة فى جسده

القلب صامت

وقد بلى الذى بهاء عويله، ولعاب شفتيه...

تجتمع أشباح مظلمة فى مقدمة الكادر والكاميرا تتراجع

وجذبت صرختى سكان للسائق

من كل صوت وفنوا على

ويكوا لجلال تماشى

لم يطق رجل منهم

ولم يعرف أحد منهم

كيف يعود الحياة إلى حور،

وقالت نفيس:

إيزيس

وجهى صبحتك إلى السماء

حتى يكف ملاحو مركب الشمس عن التجديف

وتكتف مركب رع فوق المكان الذى به حور،

إيزيس تنظر إلى أعلى تجاه أفق السماء.. وترفع ابنها حور

وتمسكه قريبا من صدرها.

(PAN Following)

تنهض تغالب إلى الشمس فى السماء.. تشير بيدها تتحرك

باضطراب، تجرى دون هدف، تستلطف وتأمز

وهبت إيزيس

وتوجهت بصيحتها إلى مركب رع التى تسير لملايين

السنين،

إيزيس

(صيححتها تمتزج مع صوت الرلوى)

هأى رع

لدغ حور لدغ حور..

حور.... وريث وريث

الطلق البيرى

للمجل بين الآلهة

لدغ حور، لدغ حور

لقد ابتليت به عند مولده

واستقبلته بفرحة عظيمة

لأنى رأيت فيه

من سيلتقم لأبيه

لدغ حور

الطلق الذهبى الذى فقد أباه قبل أن يولد،

إيزيس، مازالت تمسك بالطفل، تتوقف أمام قرص الشمس

تتأمل... محدبة

(العويل يمتزج مع صوت الكورس والراوى)

الراوى

«فترقت للمركب التى تسير لملايين السنين

وتوقف قرص الشمس عن المسير

ولم يتحرك من مكانه فوق حور..

ووقف أهل المذاقع مذعورين

وهبط تحوت - إله الحكمة - من عاليا السماء،

صوت تحوت

أيها الإلهة - أيتها للمجيدة

انتظري

لن يصيب الطفل شر

فالحمية تأتبه من مركب الشمس

التي تسير لملايين السنين،

TRAV or PAN (slow)

مليئا إيزيس التى تتراجع الآن

نفيس تقترب منها وتركع إلى جوارها فى خشوع

وتتحنط (قرص الشمس خارج الكادر الآن)

إيزيس

«ألا ما أبذل مايكن قلبك ياتحوت!!

ولكن أترأك جئت بعد فوات الأوان؟»

صوت تحوت

ولن يرى النور ثانية من يسهون في الظلمات

حتى ...»

كورس

«.... يبرأ حور

من أجل أمة إيزيس،

صوت تحوت

«وستنطق منابع النيل

فيجف الزرع

ويصلب الأحياء للطعام

حتى ...»

كورس

«يبرأ حور

من أجل أمة إيزيس،

صوت تحوت

«الخروج إلى الأرض أيها السم

ليبرز نور الشمس وتطمئن القلوب

(الحظة صمت)

انهض يا حور

لقد ردت إليك ملتحفة

(بكاء مطلق خائف)

- إيزيس تتحنن للأمام وترفعه بين يديها

- نفتيس تزحف إلى جوارها وتربت عليه

- إيزيس تكهض بالطفل بينما الكورس يقرأ

كما لو كان الطفل يتوج

كورس

«يعود الإشراف إلى وجه أمك

وستملأ القلب المحزون لمعانينة

وستحرك القلوب بصوتك»

صوت تحوت

(ممتزجا ومقاطعا)

«أنت..

«لا تخشى شيئا

وأنت يانفتيس

كفى عن اللحيب

لقد جئت بنسمات الحياة..

لكي أعيد الطفل إلى أمه سليما معاف»

كورس

«أى حور- أى حور

لويلت قلبك

فلا يزعرجه الرأس لجرح أصابعه..»

- إيزيس تتراجع وتركب (ظهرها للكاميرا)

ثم تضع الطفل أمامها على الأرض وتحلى رأسها.

نفتيس تتحنن إلى الأمام وترقب الطفل حور للرائد بينهما

صوت تحوت

(يستمر دون انقطاع)

«إنك في حماية الابن الأول الذى فى السماء

الذى آل إليه نظام الأرض

قبل أن تكون هناك أرض

إنك فى حماية السقر الكبير

الذى يسير أغوار السماء...

والأرض... والعالم السفلى.

إنك فى حماية أسماء أبيك

وصوره فى الأقاليم

إنك فى حماية اسمك

الذى تحفظه الآلهة وتصونه

زل أيها السم

لقد توقفت مركب رع فلم يعد يسير

ولن تتحرك الشمس من مكانها.

وسيم الظلام

ولن يشرق عهد جديد

يامن فى السماء مقامك

أى حور

إن صفاتك تحميك

أى حور

يامن ستأخذ بئار أبيك

TRAV. (slow) resumed

بروقيل أشخاص تدخل من جانبي الكادر على مسافات
غير منتظمة ينصتون في خشوع مندهشين.

إيزيس بعيدا في اللغنية تنف مواجعة لهم

إيزيس

(منادية بلطف)

«ناشدتك أن توصي به

أهل مناطق خميس

والمرين والبريات

مرهم الآن أن يحموا الطفل لأبيه

وحذوهم عن صفى فى خميس:

فلست كما أبدو

امراة أنزلها الغربة،

صوت تحوت

«أيها المرين أيتها البريات

اسهروا على هذا العظيم الذى ظهر بينكم

وانظروا أين طريقه بين الناس

وردا عنه كيد الكاذبين

الذين يحترمون سيوله

إلى أن تصدوا إليه عرش الأرضين

إن للعالم يترقب،

FADE or DESOLVE

راو

دونمت أطراف حور

وهوب القوة

وتمرس على فنون القتال،

أسماء حور .. وصفاته المختلفة

.. مجموعة من اللقطات لتمثال حورس للذهبي المطم
والوجود بالمتحف المصرى

رلو: «حور

العقاب الهائل

السفر الذهبى

من أصنامه ... «حور رع،

هو وجه السماء

مكانه فى العلا

الشمس .. عينه اليمنى

والقمر .. عينه اليسرى

فهو رب الشمس ورب القمر

FADE OUT

ظلام .. تتحرك الكاميرا فيظهر وجه حورس يضئ به شمع

ساقط

«والبعض يسميه «حور بحديث،

القوة لثى تبدد للظلام،

مجموعة لقطات بها نقوش حور من المسد

«وتزيح للغيوم والأمطار

وتقمر للكن بالضياء

ويقال إنه رب الشروق

يجدد مولده كل يوم

ليضمن عاما بعد عام

فى مساره المسند فى السماء

جالبا فى ركبته الفصول بخيراتها،

كاهن للتلاوة:

«اتخذ من السماء سكا لروحه

وجعل من الأعماق مستقرا لجسده

ومن صفاته حور خوتى

سماء الجنوب فى وقت للظهيرة

حين تشدد حرارة الشمس

وتبلغ أقصى مداها،

بهذه الصورة شن حور للحرب على عدوه ست قاتل أبيه
وفي اللحظة التي بلغت للشمس أقصى حرارة
وأسطع منبأه.

أحرز رب الدنيا انتصاره على رب للظلام وأتباعه
وعلى جدران مجد إدفو.

دونت المعركة .. وهذا نصها:

- مجموعة كبيرة من القنطرات لأشعة الشمس الساقطة في
ظلام المعبد والكاميرا تتابع بقعها الضوئية على الأرض وعلى
الجدران وعلى قواعد الأعمدة للضخمة تزداد سرعة حركتها
مع تتابع للنص

«خلق حور في السماء على هيئة

قرص مجنح

ومن ثم سعى رب الدنيا

وهناك من عيالها

رأى أعداء أبيه

فطاردهم وهو على هيئة القرص المجنح

ثم انقض عليهم بكل ما أوتى من لهب وغضب

فألقنهم حراسهم،

لقطات لتفاصيل مكبرة لأبدي الأسرى من نقوش المعبد
وهي مفرقة لأعلى تطلب النجاة.

«فكفت أعينهم عن الرؤية

وصمت آذانهم

فخطبوا

وهوى كل منهم على أخيه يقتله

وفي لمح البصر سقطوا جميعا صرعى

عندئذ،

لقطات تستعرض المعبد وتكفي بالقرص المجنح فوق
مدخل بهو الأعمدة

«عاد حور إلى أبيه مزهوا بريشه الملون

وقال حور

انتظر

ها قد سقط أعداؤك أمامك على هذه الأرض

فسرع وقال

هذا عقاب للمارقين

وفي الحال أطلق على هذا الإقليم اسم «إدفو»

أي مدينة العقاب

وعرف حور بحنيت برب إدفو

وحرق هذا الاسم عبر آلاف السنين

ليصبح إدفو،

لقطه من خارج المعبد... منطقة بين الأطلال وتتحرك
للكاميرا ببطء حتى يظهر سرحا المعبد وقد غمرت الماء
بمنائها

كرس:

للسماء ملك لك بالصور وإذا الألوان الزاهية فخلق فيها
كالقرص المجنح.

رأى:

وأمر ر ع أن يوضع هذا القرص المجنح على هياكل آلهة
البلاد في الشمال والجنوب كي تدفع الشر بعيدا عنها وبهذا هذا
الأمر.

«ويفسر هذا... وجود القرص المجنح على مداخل معابد
وهياكل الآلهة في كل أنحاء البلاد لوحة ميذا موحد للقطرين
وشارة للستر حور المنقوش عليها.

ومن صفات حور .. «الموحد،

«فهو أول من وحد للجنوب مع الشمال بعد أن هزم أعداءه
أبيه .. وتوج بتاج الوجهين وجاء ميذا من بعده بالآلاف السنين
ليتهدي بهديه وكان هو الآخر من أبناء إقليم إدفو».

لقطات لتمثال حور البرونزي في المتحف المصري

«ومن صفاته «المتكبر»... بعد أن لتقم لأبيه ويسموه حورا
ابن إيزيس

الابن المثالي

والوريث للشرع

والحاكم الأرحد

ولؤل من توج فرعوناً في زمان ما قبل الزمان

وهو في عين الناس .. لمقتد المنتظر

وهو المخلص عند السحن

ويعرف حور ابن إيزيس باسم المولود

الحياة المتجددة

الساعة الأولى من اليوم الأول

واليوم الأول من الشهر الأول

والشهر الأول من العام،

لقطات من نقوش السعد لمركب رع

ويسمى للملاح

الذي يسهر على مركب الشمس

التي تسير ملايين للسنين

كي يقتل برمحه التكنين في العالم السفلى

فلنمضي مركب الشمس نحو الشرق،

قرص الشمس عممة (٦٠٠)

ويسمونه للفلام

صوت غلام:

أنا الفلام

أنا للفلام

أنا للفلام

أنا للفلام الذي يمشي على طريق الأمس

أنا اليوم . أنا لأخذ

لأم لم تخلق .. ولشرب لم تكت بعد

انتصار حور،

إيزيس:

«سدد رمحك إلى ريوه الوحش المغترس

هلم إلى عدو ليوك

انظر

إنك على ريوه شجيرات

على شاطئ بلا عشب

لا تفسد بأسه

لا تهرب من أولئك الذين في النهار

اغرز رمحك فيه يارلدي،

كورس:

«الثبات .. الثبات يا حور،

حور:

«أعمدت الريح الأول في قمة فريس النهير

كاهن للتلاوة: «لك الحمد، جل اسمك

أي حور بحديث،

أيها السور للحاسي المنيع للذي يحيط بمصر، .

حور:

«الريح للثاني في جبهته،

كورس ومشاهدون: «الثبات يا حور الثبات

أمسك الريح في ثبات

أيها العقاب للهائل .. الإنسان الأمثل

هو المغوار

حور:

«الريح الثالث يشق رقبة فريس للنهر

وسه يوغل في لحمه،

كاهن للتلاوة:

«لك الحمد، أي حور

أيها الجدار الحجري المنيع المحيط بمصر

ياذا العين الساهرة على الحصن،

كورس ومشاهدون:

«الثبات الثبات يا حور،

كاهن للتلاوة:

«للمجد لك

يا من تخذل إلى اليوم ومفردك

يا من لا تتناجى إلا بك،

حور:

«الريح الرابع غرز في خاصرته فشق صنوعه،

كورس ومشاهدون:

«الثبات الثبات يا حور،

حور:

والريح الخامس غرز في متلوعه لفصل فقاره،
كوريس:

«أطبقوا عليهم يا أولي اللعة
اغتموا بإسادة للوحوش الضارية
إنهلا من دماء أعدائكم ومن دماء نساكم
اشحذوا أسلحتكم
وسلوا نصولكم
خضنوا رماحكم بالدم»

كوريس (٢) :

«لکم أجساد كأجساد الأسود في مكانها
لا تقبل للرعونة
وكأجساد الأوز الذي يتهاذى على الشاطئ
وقلوه ملتشية بالفرحة لوصوله البر
إيزيس:

«ما أجمال السير على الشاطئ دون عائق
والمرور في الماء أن تبتلع الزمان الأقدام
ودون أن تدميها الأفواك
ودون أن تكثف التماسيح عن نفسها
لقد تجلت روعتك حينما غرزت رمحك فيهم ياولدى،
كوريس ومشاهدون:

«القبات، الثبات وأحور، لنظر،
حور:

«الريح التاسع غرز في أفتلحه
والريح العاشر غرز في مفاصل أقدامه،
كوريس ومشاهدون:

«الحمد لروحك

أى حور

أيها الحائط المنيع والحصن الكاسر

حور: أنا حور بن إيزيس

الذى هزم الأعنام.. وثأر لأبيه،

كاهن التلاوة:

«ما أسعد الآين الذى يسجد مكانة أبيه بعد أن ثأر له
من أجله بددت ريح الشمال غيوم السماء وانتشرت أحجار
زمرد مصر العليا فى أرجاء الأرضين،

كوريس:

«ابتهالات للريح المقدس،

كاهن التلاوة:

السجد لك

يا حامل الريح وإذا البأس العظيم

للخشوع للتابعك للمتقين

رسلك رجولتك

المجد لسيفتك الحربية

أمك، راعيتك

التي دلت جسدك على ركبتيها،

إيزيس:

«خذنى ياولدى إلى سيفتك الحربية

خذ من رعدك وحتت عليك وذلك على صفحة السباه
وأنت بعد طفل صغير

خذ من خبائك بين أسلحتها الخشبية.. فى ظلال أختاب
للصنوبر

لا خوف من للتقهقر لتلقى بمراسيك

فالدفعة الدقيقة تدور حول القائم

مثل حور فى حجر أمه

وصفافف الأبراج مبنية فى الأضلاع

كالوزير فى القصر

والصارى يلتصب فى رسوخ على القاعة

مثل حور حينما أصبح حاكما لهذه البلاد

وهذا الشراع الأخاذ ذو للنصاعة المتألقة

مثل توت العظيمة، إلهة السماء، حين كانت حبلى بالآلهة

ورافقت الشراع، إحداهما إيزيس والأخرى أختها نفتيس

كل منهما تقبض بشدة على ذراعى الشراع

مثل آخرتين من أم واحدة

ومتعجات المجاديف على حافة السفينة

مثل حلى الأمراء

والسجاديف تضرب على جانبها

كندز المعركة حين يطن الاقتتال

والألواح تنصق ببعضها بسنا

فلا تفصل واحدة عن الأخرى

والسطح كلوح للتكوين تغويه صور الآفة

والتوالم الضخمة فى قاع السفينة

مثل عمد تنهض ثابتة فى مجد

والأوتاد فى جانبها الطوى

مثل حية نبيلة وارت ظهرها

والمجداف اللزورى يجرف الماء يرفة

تغلبساب الحشائش حوله كحبة عظيمة

تختلف إلى مخيلها

والبحل بجانب للقائم

مثل فرخ إلى جانب أمه

كلهم القلابة : دابك عاد إليك

ما أجهل السعادة لكى ترسم على وجهك الآن

وأنت تظهر بجلالك

مثل روع فى سفينة الصباح

كورس (١) :

استحوذ حور على عرش أبيه

كورس (٢) :

استحوذ حور على عرش أبيه

حور : «أنا حور بحديت الإله العظيم .. رب السماء

سيد تاج مصر العليا

وسيد تاج مصر السفلى

ملك للملك على مصر العليا

ملك للملك على مصر السفلى

الأمير الكريم .. لمير الأمراء

أنتقى الصولجانيين

لأنى لنا إله هذه البلاد

واستحوذ على ملك الأرضين

بتتجى بتاج الوجهين

قهوت عدو أبى

أنا ملك مصر العليا ومصر السفلى إلى الأبد

كورس ومشاهدون :

«ملك مصر العليا ومصر السفلى إلى الأبد

ملك مصر العليا ومصر السفلى إلى الأبد

تحتو :

«يوم مبارك يومنا هذا ... المقسم بلحظاته وساعاته

يوم مبارك فى عامنا هذا .. المقسم أشهرها

يوم مبارك فى هذه الأبدية ... المقسم سنينا

يوم مبارك فى هذه النجومية

مأسد الذين يأتون إليك زوايا فى كل عام

أمراء حوزة

«نحن فتيان حور الملكيون وبحارته

نحن رماة إله الحصن

رماة حور للشجائن

الذين يقتلون من أجل ومنع نهاية لأعدائه

دربنا على اللغات

أبطال أولو بأس لا تخطئ رماحنا هدفها

تشق أعناق المياه

وتومض خلف الوحوش للبدرة

تمزق لأجسادها

وساعدنا شديدة القوة وهى تجر الأعداء

ها قد وسعنا المسد فى فرجة عظيمة

إيزيس :

«احملوا عدوكم

لقتوه فى عريته

لنحرقه فى اللحظة المقدرة .. هنا والآن

اغمدوا نصالكم فيه مرارا ومرارا

للغات ياحور لا تهرب من أولئك الذين فى النهر

لمضى يا موجد القطرين
فقد خلا طريقك من الأعداء
كرويس:
«لكن عينك دائما مبصرة
ولكن أذنك أبدا صاغية
ولمضى على قدميك
ولتقدم
فى مثل هذا اليوم البهيج
من بداية كل عام، ■
الهوامش

لا تنصت إليه وهو يتوسل إليك
علما يقع فى قبضتك
أى حور
لكنك يدك على الراح ... لكنت
نعم فأنا ربة الراح
أنا الجميلة ربة الصور الذى يدور به الراح للمنطلق
عابرا الصفاف وهو يومض ملكها فريسته
حتى يشق جلدنا ويحطم منوعها ويقترب بطنها .
ثم وإن أنسى ليلة الطوفان
ثم وإن أنسى ليلة الفجوة،
«الزواج المقدس»

لقطات للإلهة فى مركبها النهري. من نقوش المعبد
لقطات لحور يستقبلها من نقوش المعبد لقطتان للإلهة وهى
تحتضن حور، وينتهى المشهد باحتفال رقصة الكف التى
أشرت لها فى المقدمة

وينتهى المشهد بقلبتين أيقع الشمس للمنيعة على الأرض
وينتهى بالسما والشمس منيعة.

«الصعود إلى السماء»

لقطات هذا المشهد تصور تفاصيل المركب المرسوم على
جدار السلم الشرقى الصاعد إلى سطح المعبد

حورس بين الآلهة والبحور وكأنه يصعد السلم إلى السماء
كاهن:

دياساكنى الأفق

مأبها كما وأنتما تشقان طريقكما

وتعبران السماء بأشرككما

مبهجين سعيدين

أى رع ما أبهاك وأنت تشق طريقك حور السماء

نحو الأبدية

أى حور

يارب لغير

ما أروعك وأنت تشق طريقك ظافرا

بعد أن انتصرت على أعدائك

Bevan,E, A history Of Egypt The Ptolemaic Dy- (١)
nasty, london, 1927, P.2

Bell, H.I, Egypt From Alexander The gvtreat To (٢)
The Arab conquest, Oxford, 1946 P. 29 .

Pirenne,J., The Tides Of History Vol I London,(٣)
1962, P. 236 .

(٤) تارن، و.و. الإمبراطور الأكبر، ترجمة زكى على، القاهرة
١٩٦٣ ص ١٧٨.

Bell, H.I., Egypt..., Op. Cit, P. 34 (٥)

Milne, J.,G Egyptian Nationalism Under Greek (٦)
And Roman Rule, IEA, Vol 14,
1928 P. 227.

Pirenne, J., The Tides.... OP. Cit., P. 302 . (٧)

Bell, H.I, Egypt..., Op. Cit., P. 36 . (٨)

(٩) د. إبراهيم نصحي تاريخ مصر فى عصر البطالمة،
القاهرة ١٩٧٧ جزء ٤، ص ٢٠٨.

(١٠) المرجع نفسه ص ١٥٦.

(١١) المرجع نفسه ص ١٦٣.

(٢٢) د. إبراهيم نصحي مرجع سابق ج. ٤ ص ١٨٤ وما
بعدها

Bowman, A.K, Egypt after the pharaohs 332
Bc- 642 A.D. (British museum Pub, 1986) P. 31

Bowman, OP. Cit p.31 (٢٤)

Marianne Euentch - Ogloue FF, "Noms pro-
presimpr ecatoires" in B.T.F.A.O. 40 (1941),
P. 117 - 133

Ibrahim op. cit p 212.

(٢٦) أرماني أ، ديانة مصر القديمة نشأتها وتطورها ونهايتها
في أربعة آلاف سنة، ترجمة د. عبد السلام أبو بكر، د. محمد
أنور شكرى، ص ٢٠٧ - ٤٠٠.

(٢٧) حسن س، مصر القديمة ج. ١٥ ص ٢٣٧ : ٢٦٧

Ibrahim OP. Cit P. 212. (٢٨)

Ibid P. 213 . (٢٩)

(١٢) Bell, H.I., Egypt..., Op. Cit., P. 50 وكذلك د.
إبراهيم نصحي، مرجع سابق ص ١٥٧.

(١٣) د. إبراهيم نصحي، المرجع نفسه ص ١٥٣.

(١٤) Eddy, S.k, The King is Dead: Studies in the
near Eastern Resistance to Hellenism 334- 31 B.C
(Nebraska, 1961) P. 324 FF

(١٥) Ibrahim, M.A., Aspects of Egyptian Kingship
according to the inscription of the temple of Edfu,
(1960) P. 210

Ibid, p. 211 . (١٦)

Eddy, Op. cit, P. 287 . (١٧)

Ibrahim Op. cit P. 211 . (١٨)

Ibrahim OP. cit P. 211 (١٩)

(٢٠) د. إبراهيم نصحي مرجع سابق ج. ٤ ص ١٨٧

Bevan OP. Cit, P. 194 . (٢١)



سيناريو شكاوى الفلاح الفصيح

ويشرح المعانى الرئيسية الموجودة فى الفيلم، أما التفاصيل فكانت شيئاً خالصاً به هو. بل أكثر من ذلك ليحاكمات أو تمسيحات لها معانى عميقة فى الشخصية المصرية والعنث الدرامى، فإن ذلك كان له قصصية عنه يجب على من يتعامل معه أن يستشفاها مما يقرؤه لا أن يقوم شادى بدور المدرس للتعليمى وشرح ما يقصده بين السطور.

إن وجود سيناريو مكتمل لشكاوى الفلاح للفصيح وعدم عثورنا على مثل هذا النص بالنسبة لأفلام أفان وجويوش الشمس وأفلام الأثار الثلاثة، أمر يمكن تفسيره طبقاً لظروف تلك الأفلام الأخيرة. إذا نظرنا إلى «شكاوى الفلاح الفصيح»، نجد أنه عمل أدبى به تتابع وخط درامى يدفع خلاله الفلاح من شكوى لأخرى بحثاً عن حقه. أما فيلم «أفان»، فكان تكليفاً من ثروت عكاشة وزير الثقافة وقتها لشادى بعمل فيلم عن أنشطة الوزارة.

سيناريو شكاوى الفلاح الفصيح والمأخوذ أساساً من نص أدبى مصرى قديم ليصبح هذا المخطوط بالتالى سابقة سينمائية يجب دراستها بشكل متسق.

تقد بدأت على فى سينما كمهندس للديكور وكان على أن ألقى سيناريوهات وأجب تنقيتها بمدة مفاهيم يدلى بها المخرج. ولكن بالنسبة لفيلم المومياة فقد كان حالة خاصة للغاية، فسيناريو الفيلم كان يتكون أساساً من سطوره الأولى، وحتى اكتمل له لحمه وكساؤه، وبذلك لم يكن العمل بالنسبة لى ممكناً أقروه لأول مرة، ذلك لأنه نما وتطور معى خلال قيامى بالعمل بالفيلم نفسه.

ولم يكن شادى يقوم بشرح مكونات السيناريو نفسه، بل توضح طريقة كتابته للسيناريو والتي كانت تنمى بالتشابه مع الطريقة الإنجليزية فى خلط وتتابع المصورة مع الصوت، لذلك كان شرحه فى حدود الإضاءة والجو العام للصورة

- سيناريو وإخراج: شادى عبد السلام
- إنتاج: المركز القومى للأفلام التجريبية
- إنتاج ١٩٧٠
- مدة العرض ٢٠ دقيقة

فعلما تم الإعداد لعمل كتاب عن أفلام شادى عبد السلام بادئين بفيلمه التسجيلى الأول «شكاوى الفلاح الفصيح»، كان من حسن الطالع أن عثرنا على نسخة أصلية من سيناريو الفيلم الذى كتبه شادى عبد السلام وأصبح هو والمومياة وأخذان (الذى لم ينفذ) ثلاثية سينمائية مدونة، كان لزاماً علينا أن نقوم بشرها تبعاً للضيف المتذوق السينمائى متعة التأمل الذهنى بقرائنه لتلك المخطوطات، إلى جانب متعته البصرية لمشاهدة تلك الأعمال. بل إن الأمر يصبح أكثر إلحاحاً بتقديم

وقد قام شادى بتصوير هذا العمل بروح الاستكشاف، بصور ويضيف ويحذف، لذلك فقد تم تشكيل الموضوع تماما مثل قطعة الكانفاه جزءا بعد جزء حتى اكتمل الصيغ. وفي فيلم «جويوش الشمس» ذهب للجهة ليستمع للجنود ويرى معاركهم، ففوجئ بأن صورة الحرب في ذهنه مختلفة عما يراه، فهذا لا يرى المحاربين أعداءهم، إن ما يظهر فقط لهيب القنابل ورايل الرصاص، لكن العدو بعيد للغاية وغير مرئي. وقد اكتمل في ذهنه عمل فيلم قرأ أن يسجل كلام هؤلاء الجنود، كانت المعاني التي طرحت حينذاك هي محصلة عمل الفيلم كله.

أما بالنسبة لأفلام هيئة الآثار المصرية، فقد تكونت معه أيضا بالطريقة نفسها، أي من واقع الأمكنة والأحداث واللقطات الاستكشافية المصورة. وعندما بدأ في تصوير فيلم «الكبرى» اختصر في فكره عمل فيلم للأطفال اقترح حضارة أجدلهم لهم، وبذلك خلقت شخصية الطفل وشخصية بالشرح له. واستمرت الفكرة نفسها بالنسبة للفيلم الثاني «الأهرام وما قبله» وكذلك «عن رمسيس الثاني».

أما بالنسبة لموضوع الحوار المصطب لهذه الأفلام الثلاثة الأخيرة، فإن أمنية شادى كانت أن يوصل معاني هذه الأفلام إلى العامل والعرفي، وكانت لغة العامل أمرا من الصعب أن يبدع فيه، أو لنقل لم تكن ضمن قاموسه، ثقافته شعورية إبداعية كما في المومياء وإخناثون فقد قام بالجلوس مع الممثلين اللذين اختارهما لتأدية أدوار الفيلم محمود مبروك ومحمد فايد، وكانا على علاقة بطبيعة العمال ويعيان كلماتهم وتعبيراتهم، وكان يترك لهما حرية قول للكلمات ويكتبها على الورق ليسمع جرسها ويقها. ولم يكن

دوره يقف عند المراقبة لهذا الأمر، فقد كان ينتج ويغير بطبيعة الحال ليصل لما يريد. وكان نهجه في أن يصل للغة

القديم تصل لهذه الطبقة يؤد لديه سعادة داخلية. نستطيع أن نقول إن لجوءه لشباب مختلط بهذه الطبقة والاستعانة بهم هو عمل مشابه للجرته مثلا لعلام الديب ومحمد مرعى في المومياء والفلاح وإخناثون.

ونلاحظ أن سيناريوهات شادى مليئة بالتفاصيل. حركة الكاميرا والأشخاص.. ألوان الأشياء.. الجو العام.. الموسيقى والمؤثرات للصوتية.. ونوع وشكل الملابس والاكسسوارات.. والانسقالات والاستكشافات المعقدة. كل هذا ناتج عن غزارة معلوماته وتمكنه من العناصر التي يستخدمها ويصفه لكل هذا رغم أنه هو نفسه الذي سيقوم بتفكيكها وهو أقدر الأشخاص على ذلك، ليس نوعا من التناقض فهو يعطى نفسه كل هذه الغزارة في التفاصيل ليعيش كل نقائه في خلق جو الممكن وتبليوره في ذهنه وهذا يساهم تحكما أكثر في التنفيذ. وهذا الوصف مع أفلام تاريخية من هذه النوعية تساعد المتأخر التي إن تقدر على الاحتفاظ بهذه المعلومات لمدة طويلة. وهو في وصفه لكل هذه التفاصيل في سيناريو يقترب من العمل الأدبي لا يفقد بذلك متعة القراءة فهو يصف كسينمائي أدبي يصح قطعة القماش بالسدى واللحمة جزءا جزءا حتى يكتمل العمل. وفوق ذلك فإنه في كل الأحوال يقدم نفسه كنوع من الإنقاذ لمن يقوم بتحويله، ونوع من التجويد المستمر الذي كان شادى يجد فيه متعة الشخصية في أن يرى على الورق شيئا مماثلا أو قريب الشبه لما سيحدث على الشاشة البيضاء.

وكان شادى يستخدم تقسيمات للمشاهد طبقا للموضوع وليس طبقا للوحدة الأرسطية الثلاث. وغالبا ما يكون لهذا المشهد عنوان، فمثلا في سيناريو فيلم «إخناثون» في مشهد وفاة الثرغون أمحلب الثالث ثم الجنازة وما



ذلك سيعد نوعاً من الإحتذار لشادی نتيجة عدم تنفيذ عمله ذلك، حتى يتسلى لمحبيه أن يطلعوا على هذا العمل الرصين.

لقد استمتع شادی أن يحول برقية للفلاح الفصيح إلى قصيدة سينمائية كلماتها الحق والأعدل في اعتداز واضح بحضارة بلاده. وكان لزماً ونحن نقوم بأبحاثنا السينمائية عن هذا الفنان المبدع أن نقدم سيناريوهات أفلامه المكتملة للضئيف إلى متعة المشاهدة السينمائية لأطبائه بهجة القراءة المتأنية لأفكاره على الورق. وإذا كان تصورت رب القلم في مصر القديمة يرعى كتبها ويظلم بالعلم والمعرفة، فإنه وعلى النهج نفسه تقدم متون شادی السينمائية حفاظاً عليها لأجول تالية تملئ الدرس وتثقيق حتمية بلادها كما فعل صاحبها. ■

صلاح مرعى

أن تكتمل كل المعانى التي يرغبها بالشكل الإبداعى الذى يريده، جعلته وهو غير متمكن تماماً من اللغة العربية القصصى أن يلجأ إلى لغة أخرى تلمها فى كلية فيكتوريا، فى أن يستخدمها كوسيلة للإتيان والتعبير عن مكتوباته بشكل إبداعى. وعلى أية حال فقد كانت تلك مرحلة وسيطة حيث تم ترجمة ماكتبه لغة عربية فصحي سليمة يقوم بها أصغاره ويراجعها هو بكل نقته المعهودة.

بقى أن أذكر أن شادی قد ترك آخر أعماله المكتوبة وهو سيناريو «مأساة البيت الكبير» عن الفرعسين إختاتون والتي قضى فى كتابته حوالي خمسة عشر عاماً إلى أن اكتمل ولم يقدر له أن يرى الدور. واعتقد أن هذا المثل من الأعمال السينمائية المكتوبة العالية للجودة. وإذا قدر له أن ينشر بعد ذلك فإن

صاحب ذلك من مشاهد كبار رجال الدولة. وقد أصلى شادی لهذا المشهد كله عرونا هو الأرض التي تهوى الصمت، ويقصد الجبانة بالطبع. وتندرج كل تلك الأمكنة والأزمنة المرتبطة بوقفة الفرعون كلها تحت هذا العنوان. وعندما يكتمل السعى الذى يقصده ينتقل لمشهد آخر بعنوان آخر، وكان ذلك كله يساعده عندما يرغب فى تغيير شيء سواء بالإضافة أو الحذف. إذن قوته الموسيقية ملوية بالجمال التي تساعده على ضبط إيقاع اللحن الذى يحزفه، وعند وجود أى خلل فإنه يلجأ إليه فى موضوع واحد له رأس وذيل وكيان، أكثر من ذلك فكل مشهد من مشاهد له نوسية أدية بكل تفاصيله المختلفة.

وتسامل كليون عن سبب كتابة شادی عبد السلام لسيناريوهات باللفة الإنجليزية، واعتقد أن رغبته الجادة فى

مشهد ١

خارجى. نهاري

(١) لقطة كاملة

(قرية سقارة، صحراء)

الفلاح يودع أسرته.

زوجه تصلى من وضع عقده ذى الأغصان والزهور.

أمة تجذب الطفل البالغ ثلاث سنوات.

والذى يرغب فى اللحاق بأبيه.

(٢) ل.ع. لائق الصحراء

(قرية سقارة، صحراء)

الفلاح والقاطلة يظهران مرة أخرى.

بان معهم الرادى أثناء نزولهم.

يسمر الابن على الحقول حتى للخيال

(٣) لقطة كاملة

(سقارة، شجرة الجميز).

بان عبر الأشجار

رجل شري السحنة (تحت نخت)

جالسا باسرخاء تحت شجرة الجميز

الفلاح يسحب قائلته الصغيرة من الحمير (أريمة)

(مقتربا من الكاميرا)

بان مع الفلاح والقاطلة.

ينظر للخلف (ل.م) تجاه عائلته أثناء سيره.

بعد لحظة، يتطلع لأعلى ملاحظاً شيئاً.

رجلان جالسان في الخلفية يتابعانه.

يهمسان له بشيء.

تحتوي يغمص مفكراً.

[تركه أو زوم للأمام]

عندما يدخل توت في جلسته، عباءة مثبتتان على ما يراه،

ثم يدهض واقفاً.

بان مع توت، إلى

(ل.ج) للفلاح والقافلة يقترنان من عمق الصحراء.

(القافلة تغير اتجاهها من اليسار إلى اليمين)

توت في (المقدمة) يخطر خارجاً في الكادر للحظة، ثم يعود
لدخول الكادر.

يعود البان مع توت (ل.م)

بينما يقف، متابعا للقافلة (خارج الكادر).

بالقطة بعض أقمشة الكتان المشورة على الفروع

ويحملها في اتجاه الحقول.

أترافلج مع توت، والكتان المتطاير،

حتى يختفي خلف أشجار الصبار.

(٤) لقطة ترافلج (يمين - يسار)

(جدول ماء بسقارة)

يظهر الفلاح والقافلة مقترنين (شمال - يمين)

(٥) بان أترافلج ل. م.

(سقارة، كلبان بجوار شجرة حمير)

مساعداً توت، يهيمانه بكتان مماثل

يجريان هابطين للكتان الزمعية إلى الحقول.

(٦) ترافلج مع قماش الكتان المتطاير (في المقدمة) وتوت.

(سقارة، الجدول)

الفلاح والقافلة يبدوان من خلالهم مقترنين.

ترافلج بينما توت ينزل الكتان،

مضياً للطريق حتى الجدول.

مساعداً يعاونانه، ثم يختبئان (يمين - خارج الكادر).

توت يدخل ويقف في تحد،

مولجها للفلاح وقافته المستقرين والذين يتوقفون.

يقفان كل يواجه الآخر في سمع

بان مع للفلاح وقافته

الذي يغير طريقه

ماراً بالقرب من حقل قصب.

(٧) ل. م. لحمار

يتلمح قسمة من القصب

(صباحة)

(٨) بان (خدمة طويلة) قرية سقارة، الجدول.

المساعدان، قنهمان على العصي،

وأحياناً باننفاخ خلال مرور مضى.

يصلان إلى الحمير ويمسكان بها

بينما يلتقي توت بالفلاح في الجدول

(في اتجاه الكاميرا)

بان مع للفلاح حتى الماء.

(٩) ترافلج عندما يسحب المساعدان للقافلة بعيداً

الفلاح (في المقدمة) يخرج من الماء

ويصل إلى حمير

ولكن توت يجذبه

الفلاح

(مقاوما بإصرار)

لم أخطئ الطريق!...

إنها طريق كل الناس،

الفلاح يستطيع أن يخلص نفسه

ويندفع خلف قافته.

بان مع الفلاح،

(نرى القافلة وهي داخلة إلى إسمر المغطى فى الخلفية)

أحد المصاعدين يعود ويضرب للفلاح

الذى يسقط إلى الأرض فاقتدا الرعى،

بينما تحوت يدخل الكادر (من المقدمة - حاجبا).

يجعل الفلاح للفاقد الرعى

ويلقى به بعيدا.

(١٠) ل ك للفلاح يسترد وعيه

ينظر حوله باحفا،

ثم يتدفع خلال للممر المغطى

زوم للأمام يتبع الفلاح.

(١١) (سقارة - التصحراء والدخول)

الفلاح يدخل من أسفل الكادر (ل - ق)

يتلفت حوله بإسراع.

ثم يتدفع تجاه بيت معزول.

بان مع الفلاح ثم زوم للأمام (ل - ك)

بينما يشاهد آخر حمار

داخلا بوابته.

البوابة تنطق بإحكام.

الفلاح يخط عليها بعنف.

ولكن لا يوجد أى رد.

يجرى تجاه باب آخر.

تراك الأمام إليه.

يخط على الباب الآخر.

ولا رد

(يفتح الباب،

ويظهر للرجلان مرة أخرى ويدفعانه بعيدا)

الفلاح يتراجع.

الفلاح

(صارخا)

إلى أعرف صاحب هذه الضيعة!

إنها ملك عظيمة الوالى رينزى بن ميو...

للفلاح يستدير ويخط خطوة

بان ليصل لحجم لقطه ل - ق.

ثم يستدير للخلف مرة أخرى

(مواجهها الكاميرا)

... هو الذى طهر هذه الأرض

من كل اللصوص!

أفسق وأنا فى حماه؟

الفلاح يستدير خارجا من الكادر.

مشهد ٢ خارجى نهار الصحراء

(١) تراقلتج (طويل) مع

للفلاح وهو يجرى فى الصحراء.

يلمح شيئا فيستدير

ويأبى مسرعا تجاه (الكاميرا).

(٢) لقطه عامة - زوم للأمام إلى

موكب رينزى (الوالى العظيم)

رينزى، فى محفته السوداء الذهبية،

ومحاطا بحاشيته الصغيرة.

للحاشية تتكون من:

٤ نبلام

١ حامل للمروحة

١ حامل للمظلة

٤ حماليين

١ حامل للشارية

وهم فى طريقهم ليبحروا!

على السفينة للراسية،

حيث صاريها وشراعها باديان فى الأفق.

صوت الفلاح

(مناديا)

«يا عظيمة الوالى!..»

(١٢) للتراك مستمر حتى (ل - ح ك)

الفلاح مقتريا وصاعدا في اتجاه الموكب.

٣) رينزي يأمر حامل الإشارة (ل.ك.)

أن يرى ما يريد الفلاح.

تخفض المسحة إلى الأرض.

حامل الإشارة يقترب من الفلاح (الكاميرا).

بان مع حامل الإشارة إلى للفلاح (ل.ع.ك.)

الذي يأتي تجاهه مسرعا، يشكو.

(تراك بطيء أو زوم للأمام إلى حامل الإشارة والفلاح)

حامل الإشارة يعود (مارا بالكاميرا)

تراك أو زوم للأمام حتى

ل.ك. للفلاح واقفا لامتا،

قلقا ينتظر قرار رينزي.

يتقدم خطوة.

«يا عظيمة البوالى..»

«يا أعظم العظماء..»

رينزي يخطط أرضية المسحة ببسائه.

(أمر بخفضها ثانية)

يقف الجميع ساكنين، مستمعين للفلاح

«أيها الحاكم على كل من ألقى ومن لم...»

إذا ذهبت إلى بحر النحل

فإن الهواء لن يملق كلمك

وإن يتباطأ قاريك

وإن تكسر لك مرسى

وإن يصحك التيار بعيدا

وإن ترى وجهها مراتعاً...»

٥) زوم للأمام خفيف

ل.ك. للفلاح (لنظر ١٧)

وهو يقترب ويركع على ركبتيه،

تراك للأمام بطيء.

٤) ل.ك. لرينزي وحاشيته. لقطة ثابتة انظر لقطة ٣

حامل الإشارة يضحى وهو يتراجع للخلف (خارجا من الكادر)

رينزي يجلس مفكرا.

الموقف الأول

(بلا مبالاة)

«إن ما ألهه تحولت لغت مجرد ضرائب

مستحقة له قانونا..»

الموقف الثاني

(دون اكتراث)

«هل يعاقب تحولت لغت

من أجل حفنة من اللتترون والصلح؟

مرة أن يريها وسوف يقبل..»

يبدأ اللبلاء للتحرك مبتدئين.

الحمالون على وشك رفع المسحة.

صوت الفلاح

(صالحا)

الفلاح

(مستعبرا)

«... ذلك أنه أب للتوكم

وزوج للأرملة

وأخ للمنوية

وداع لمن لا أم له.

دعنى أرفع اسمك في هذه الأرض

فريق كل قانون عادل

أيها الحاكم الشرف عن الجشع

الخالى من الخوف،....» (١)

يا من تعظم الظلم

وتقيم النحل.

استجب لصيحتي عندما ينطق لى.

وعندما أكلم اسمعى..

(٦) ل.ك. لريزى مصغوا فى فضول (انتظر ٤.٣)

تراك للأمام يطىء حتى ل.ق.

صوت الفلاح

(مستمر)

ه أقم العمل أنت يا من لك الحد

ولا يمدحك إلا الممدوحون.

خلصنى من شقالى.

انظر لى .. إلى مثال بالهموم.

انصبنى إلى تائه.

مشهد ٣

داخلى قصر اللرعون

(١) تراك للخلف

برابة فرعون الذهبية تفتح قليلا.

عندما يخطو الكاهن الأعظم خارجا.

للبرابة تطلق ببطم من خلفه.

ريزى يدخل من جوار للكاميرا.

الكاهن الأعظم

(بنبرة رسمية)

... أبقي على الفلاح دون أن تتصل فى أمره

حتى يتكلم بكل ما عده.

سجل كل ما ينطق به بدقة.

والى هذه الأثناء زوده بالطعام والعون

وايوسل خادم (إلى أربيتة).

ليرى ما إذا كانت أسرته تعاني من الحاجة

خلال هذه الفترة.

هكذا يأمر اللرعون .. الرب العظيم

ابن الشمس .. إله الوجهين

حاتم التجان .. الخالد المخلد.

صوت الكاهن الأعظم

(وبلاشى)

يسيران خارج الكادر

والكاميرا تراك أريوم للأمام

إلى البرابة الذهبية

مزج

مشهد ٤ خارجى. نهار النهر والحقول

(١) ل.ك. لتقرص للشمس على الأفق

صوت للفلاح يطر تدريجيا

لثناء اللقطات التالية - مزج بينها

صوت الفلاح

... أبها الوالى العظيم!

أنت رع رب السماء

فى صحبة حاشيتك...

(٢) انعكاس للشمس للمشرقة على النيل

تلت لأسفل على المزروعات (زاوية مرتفعة)

... كل حون للإنسان هو منك.

فأنت كالفهضان الغامر،

أنت النيل الذى يكسب للحقول خضرة

ويخصب الأراضى القاحلة...

(٣) خارجى - زاوية مرتفعة

تلت لأسفل لقسم الدخول

الفلاح يظهر فى ل.ك. ولقفا

(وكأنه يصلى)

«أقضي على السارق»

أهم النص.

لا تكن كالصيل يجرى من يشكو.

٥+٤) ل.ج. ثابتة (صحراء سقارة)

(زاوية مرتفعة) برج

الفلاح يركع على الأرض

... احذر! فإن الحياة الآخرة تنلو

لقطة تراك للأمام

هيكل وسط دوحة نخيل

البخور يحترق أمامه

المكان خالي للحظة

يخرج منه اثنان حملة مباخر.

ريزى يكبهما مع بعض الحاشية

يتوقفون عند المذبح وهم يصغرون

(ريزى في زى كاهن)

صوت الفلاح

«واعمل بالمثل الذي يقول:

إقامة العدل كالنفس!»

(صمت)

٦) ل.ك. للفلاح الراكع

ينظر لريزى مستفسرا (خارج الكادر)

(من وجهة نظر ريزى)

الفلاح

(قاطعا الصمت) ..

«هل يخطئ الميزان؟ (صمت)

هل يميل ثراهه الى جانب؟

لا تغادع لأنه مسئول ..

لا تستهن بأمر لأنه مقرر (صمت) ..

لا تغادع لأنه الميزان

لا تعد لأنك الحق ..)

انظر فأنت حامل الموازين،

٧) ل.ك. لريزى (زوم للأمام بطله)

مازال في وضعه دون حراك، مصغيا.

صوت الفلاح

(مستمر)

... إذا التحرفت التحرفت أنت.

لسانك مقال الميزان.

وليك ثقله،

وشفتاك ثراهه.

(صمت)

ريزى يراقب للفلاح لفترة.

يجده صامتا

فيأمر الحارسين

اللذين يحركان تجاه الفلاح.

بان مع الحارسين مع زوم أو تراك للأمام

الفلاح يراجع للخلف مترددا

ينظر من حارس للآخر.

ثم ينظر تجاه ريزى.

٨) تراك للخلف.

(من وجهة نظر الفلاح)

الهيكل خال مرة أخرى.

خارجي نهار سقارة

مشهد (٥)

١) تراك للخلف سريع مع الفلاح

وهو يدخل من أسفل الكادر.

يجرى في رعدة مظلمة.

(معبد الهرم المدرج، سفارة).

يرى شيئا ويتوقف.

الكاميرا مستمرة في الحركة.

حتى يدخل رينزي مقدمة الكادر،

وهو محاط بالحاشية.

الفلاح

(يقضب)

لقد عرفت لكي تسمع الشكاوى،

وتفصل بين خصمين،

وتكبح جماح السارق.

ولكنه تهازل إلى جانبه.

الناس يحيلونك ولكنك معتد..

كاتب يدون

(خلف رينزي)

المشهد الآن ساكن تماما

(صمت)

رينزي يعطي إشارة بصماء.

حارسان يمسكان بالفلاح

ويجذبانه، بان مع تركه للأمام إلى الفلاح

يقع على الأرض

على وجهه (ل.ق.)

بان وترافق

عندما يرفع للفلاح رأسه

ل.ق (جدا) للغاب

(للسماء في الخلفية)

صوت الفلاح

(مونولوج)

(يطو تدريجيا)

... أقم العدل...

انشر القيد...

دمر كل شيء...

للكاميرا تواصل حركتها (ل.ق).

عبر نسوج الرمال.

هذا للنسيج الذي صنعته الريح.

كن كالرخام القادم الذي يقضي على المجاعة..

كالنساء الذي ينهي العراء...

كالسماة الساكنة بعد عاصفة هوجاء.

تلمح الدماء لمن يكاسون البرد.

كن كالنار التي تتضج للنبي

وكالماء الذي يذهب بالمطش،

للكاميرا بان (سريع لأعلى إلى جانب)

حتى الفلاح الذي يستدير مبتحدا عن الكاميرا

إلى رينزي وحاشيته

للسائرين عبر الأفق.

الفلاح

(موجها حديثه إلى رينزي)

«أوتيت العلم واكتسبت الدراية

لا لتصلب القاس».

بان مع رينزي تاركا الفلاح (خارج الكادر)

... لقد لصوت لكي تكون سدا للفقراء

وصحبيهم من الفرق...

ولكن انظر لقد أصبحت أنت الطوفان..

مشهد (٦) خارجي. تهار البليدة

(١) ل.م للفلاح. (كاميرا محمولة على اليد)

وقد جذبته بعيدا لئلا من الحراس

بان

يلقي به بملف

صوت الفلاح

... أعادت ملوكة البشر

لأنك فأنت عرصة للخطأ...

ريزى يتوقف فى ل. ك مصفيا

...أفضيلة بنى الإنسان

أصبح زعيم المعتدين على الأرض..

(٢) لقطة زوم للخلف

ل. م للفلاح يدخل الكادر

الفلاح

(مستمر)

إن زارع البشر يدور حقله بالنظم

ويبت الزيف والكذب

ويغسر البلاد بالشور..

الفلاح يقترب جاريا ل. ك صاعدا للكثيرين

علما تراجع الزوم للرى المنظر فى لقطة عامة

باريان كل الأرض..

(٣) لقطة ثابتة (ل. ك) مع ريزى والحاشية

والذين يستديرون مصفين ثم يتوقفون.

الفلاح

(ياضار)

يا من تأمرها لمشيئتك فتبحر..

مشهد ٧ ديكور

لقطة كرين

(١) قاعة خالية من الزخرف (جرائيت)

ل. ق. للفلاح

يركع يانسا

الكرين، تراك للخلف.

الفلاح

إن جوفى يضيق بما فيه

وإن قلبى متقل.

هناك صدع فى السد

والمياه تتدفق منه!

لأنك أفتح قسى لأتكم.

ليس هناك من صامت إلا وقد أنطقته.

وليس هناك من نائم إلا وقد أيقظته

وليس هناك من جاهل إلا وقد جعلت منه حكما.

إن الذين تصبرا لكن يدرؤا الصوم

أصبحوا ملجأ للماثين..

(صمت)

(٢) ل. ك ريزى جالسا يصفى دون تعبير

صوت الفلاح

أقم العدل من أجل الإله

الذى أصبح عدله قانونا للعدل..

(٢) ل. ك للفلاح

تراك للأمام (بطيء).

الفلاح

(مستمر)

فالمطل للخلف

وهو يهبط مع صاحبه الى القبر

حينما يلف فى كفه ويوضع فى التراب

فلا يحى اسمه من الأرض

بل يذكر لأنه أقام العدل

ذلك هو شرع الإله..

(صمت)

الفلاح يحى رأسه يانسا

لأنك لم تكافئى على هذه الكلمة الطيبة

لكنى خرجت من قم رع ذلته..

يرفع رأسه ببطء (ل. م)

الدموع فى عينيه.

دَلَّ الحق
الفعل الحق
لأنه عظيم
لأنه هو الهالِكُ
لأنه هو الهالِكُ.
وسوف يَنالُكَ الثَّوابُ
ويُثَمِّكَ خِلالَ عِمرِكَ العَمِيدِ.

(٣) لِمَ تَرَكْتَ للأمامَ بَطِيءَ

عَلَى رِيثِي وَيَلْحَظُهُ صَامِتًا.

صوت الريثي
(مَثَلًا)

أما من يتقاضى من القديمة
فَلَنْ تَكُونَ لَهُ ذَرِيَّةٌ
وَلَا وَارِثُونَ عَلَى الْأَرْضِ
لِنَّكَ الَّذِي يَجْرُومُهُمُ الْقَدِيمَةُ
لَنْ تَصِلَ سَفِينَتُهُ إِلَى مَرْفَأِهَا.

(٤) لِمَ لَقِيَ للفلاح

(لِنْتَظِرْ لِنُقْطَةِ ١٧)

الفلاح

«لَيْسَ هُنَاكَ أَمْسٌ لِمَنْ لَا يَهَالِي.»
وَلَيْسَ هُنَاكَ صَدِيقٌ
لِمَنْ صَمِتَ أَنَّهُ مِنَ الْعَدْلِ.
وَلَيْسَ هُنَاكَ يَوْمٌ هَتَمَ لِلتَّجَمُّعِ.
إِلَى أَشْكَرِ إِنْكَ
وَلَكِنَّكَ لَا تَسْمَعُ شِكَاوِي.
سَأَذْهَبُ وَأَحْمِلُ شِكَاوِي مِنْكَ
لَأُثَوِّبِسَ إِلَى الْجَهَنَّمَ!

للفلاح يحكى رأسه مرة ثانية
وينهض ليفادر البهوى.
بأن مع للفلاح إلى للباب
ولكن تحوت مقبوض عليه وخلفه حارسان
يسدان عليه للطريق.
للفلاح يقف ملدغشا للحظة
ثم يستدير تجاه ريثي.

بأن وتترك مع الفلاح إلى ريثي (فى الخلفية)
تحوت يركع لأمم ريثي.

ريثي يعطى إشارة إلى شخص ما خارج الكادر
كاتب يبارله بردية

ترك للأمام (بطل) إلى ريثي وهو يقرأ
(مريدا كلمات الفلاح)

ريثي

«فالمعدل للخلود

وهو يهبط مع صاحبه إلى القبر

علما يلق فى كفته ويوضع فى التراب»

مشهد ٨

نهار خارجي

(١) الولدى والصجرا

للفلاح يصعد مقربا يبتسم، راسيا
ويصحب خلفه قافلة أغنى وأكبر.
وصامنا عاززة صغيرة إلى صدره.
بأن مع الفلاح.

صوت ريثي

(صدى خافت)

«فلا يحى اسمه من الأرض

بل يذكر لأنه أقام العدل..

يتابعون الفلاح بظفرهم.

ذلك هو شرع الإله..

(٢) لقطة ثابتة - عدسة (٣٠٠)

قرص الشمس.

الفلاح وقائلته يخفون

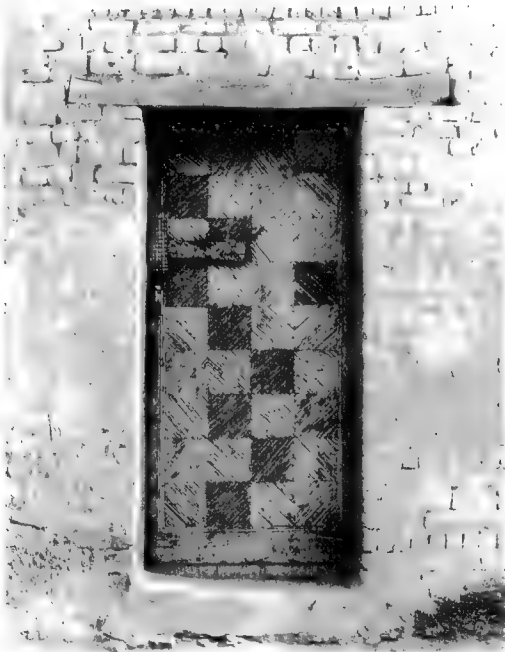
بينما قرص الشمس يملأ الكاد.

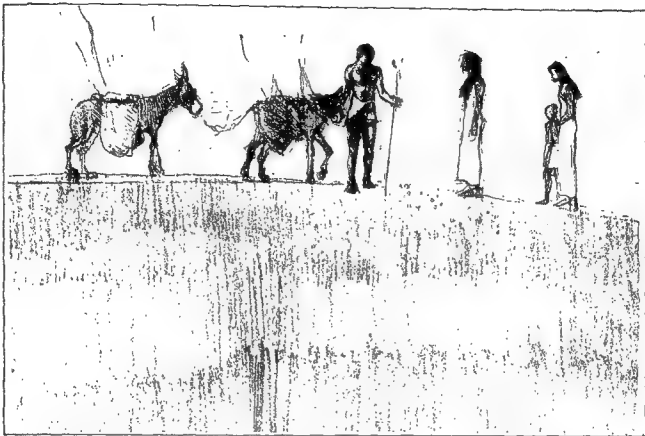
البان ينتهى مع

الأمير، ابن رينزى ونيلين وقفوا يحيون الفلاح بينما يسير

خارجا من الكادر.

النهاية

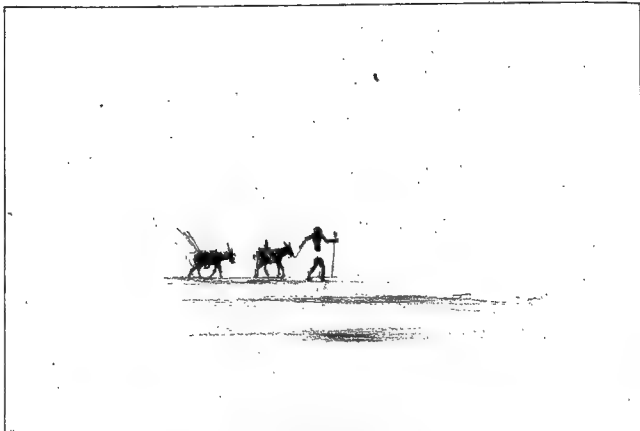




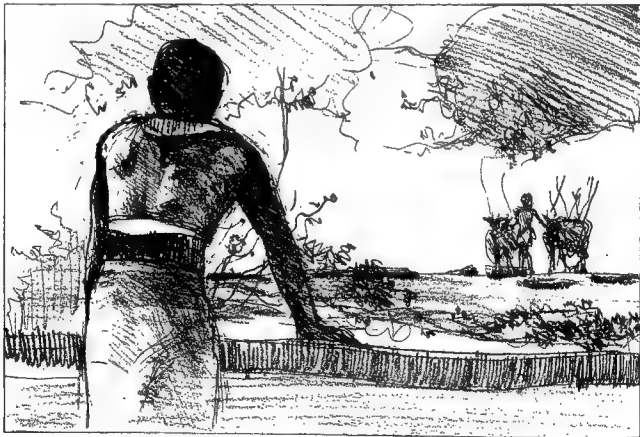
مشهد ١ / لقطة ١



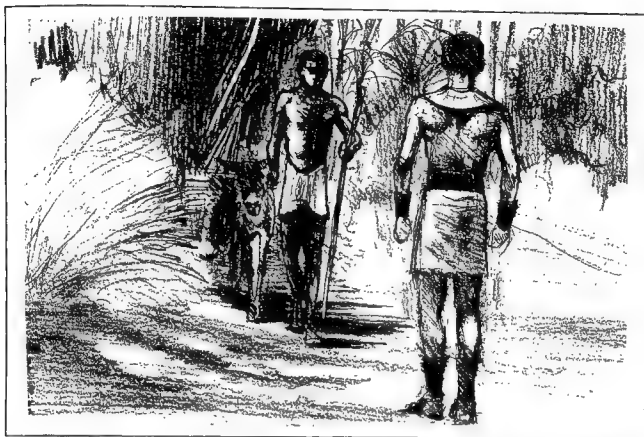
مشهد ١ / لقطة ١



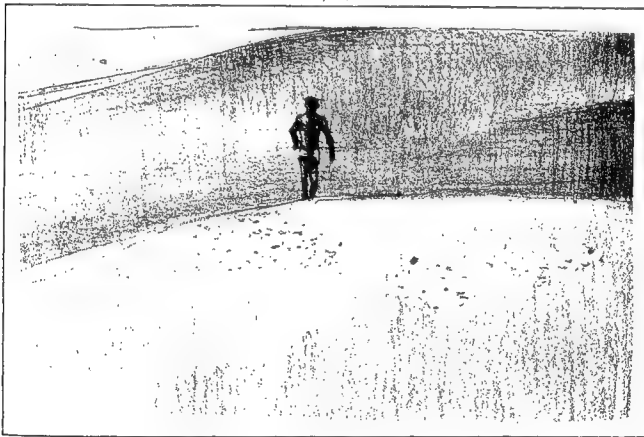
مشهد ١ / لقطة ٢



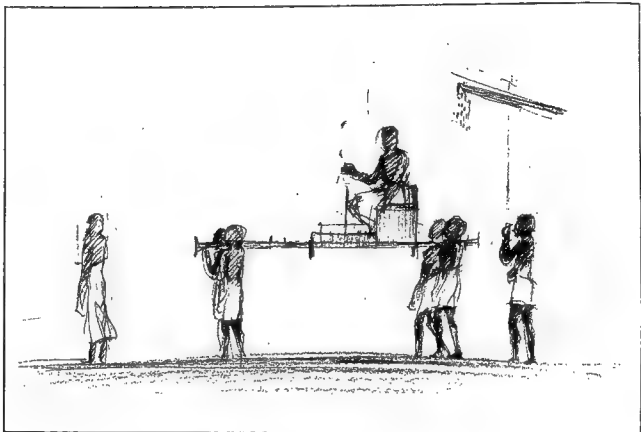
مشهد ١ / لقطة ٣



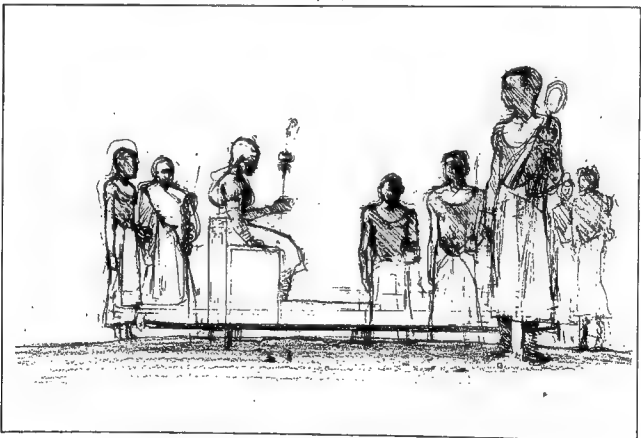
مشهد ١ / لقطة ٦



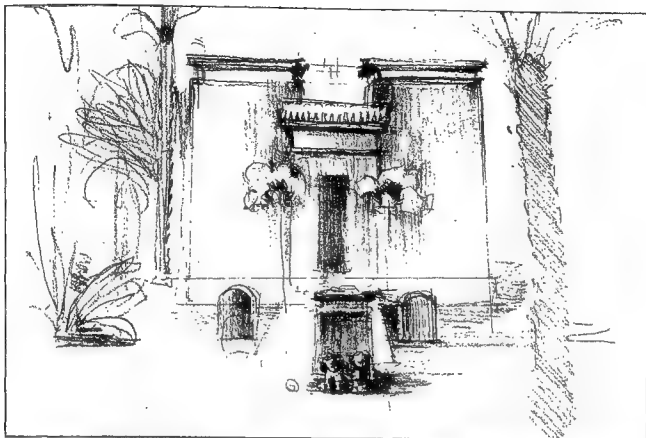
مشهد ٢ / لقطة ١



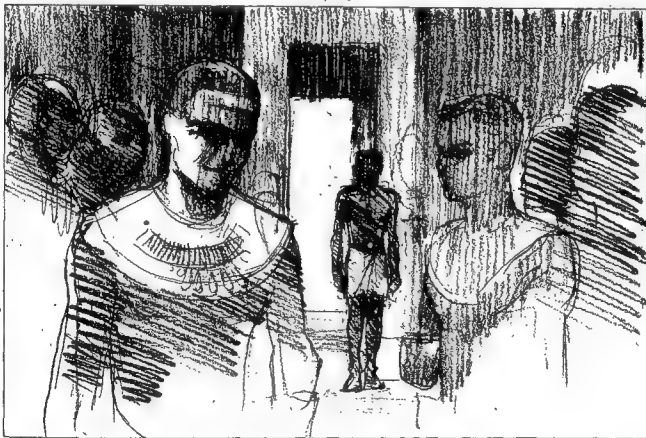
مشهد ٢ / لقطة ٢



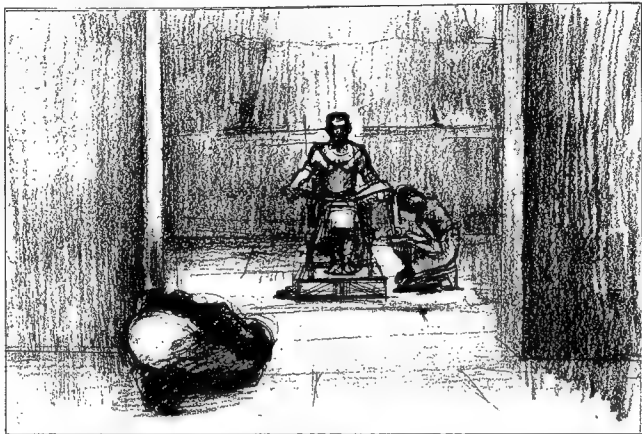
مشهد ٢ / لقطة ٤



مشهد ٤ / نقطة ٥



مشهد ٥ / نقطة ٦



مشهد ٧ / جلسة ٤



دراسة معمارية

شادي عبدالسلام
صلاح مرعي

البيت والخيمة في ريف إدفو وأصلهما التاريخي

فناء يحيطه سور، ويحتوى الفناء على ملحقات البيت (كديف - فرن - مزيره، حظائر للدواجن والحيوانات - مخازن) والبيت مبني من الطوب اللبن أو قشر الجبل^(١) والطمى حسب الخامات المتوفرة وأسقف الغرف وبعض المخازن والحظائر على شكل قبو مبني بالطوب اللبن، أما المقعد وبعض الحظائر والمخازن فأسقفها من الخامات الغفيفة مثل جذوع اللخ أو لفرع الأشجار واللبرص أو السمار أو سبط اللخيل.

وتستخدم الغرف للنوم وقد تخصص غرفة واحدة للمعيشة. والمقعد للاستقبال وللمعيشة، والفناء للأعمال المنزلية.

أمثلة:

١/٨، ٢ بيخان متجاوران من قرية السلوانى البيت الأول يسكنه الأب والثاني يسكنه الابن.

المعمارية. ورصدنا في هذه الدراسة ثلاث مجموعات من البيوت ومجموعتين من الفخام. وقام شادي بمهمة التصنيف والتصوير الفوتوغرافى. وقمت برفعها ورسمها معماريا ..

وبالرجوع إلى أمثلة البيت المصرى القديم أمكن التوصل إلى سمات مشتركة بين بعض أمثله وبين ما رصدناه من مجموعات في ريف إدفو وتصل هذه السمات في بعض الأمثلة إلى حد التتابع.

أولا: البيوت مجموعة (أ)

البيت من هذه المجموعة طابق واحد، ويتكون من غرفة أو عدة غرف متجاورة على خط واحد أمامها ردهة مستعرضة يظل سقفها أبواب للغرف، تستخدم هذه الردهة كمقعد وتطل على

بقائنا شادي عبد السلام رأنا هذه الدراسة عام ١٩٨١ بعد مسح للبيوت والفخام في أربع قرى مواقعها مختلفة حول إدفو وهي:-

السلوانى؛ مبخية فوق التلال الصحيرية شرق النيل.

كلح الجبل: تقع على حافة الأرض الزراعية غرب النيل.

كلح الصعايدة: وسط الأراضى الزراعية غرب النيل.

فوزه: وسط الأراضى الزراعية شرق النيل.

اخترنا مجموعة من البيوت والفخام يتكامل فيها الملامح الأساسية السائدة لمسارة هذه النوعية من المباني في القرى الأربع، وتم تصنيفها في مجموعات كل منها يشكل نمطا يتشابه في خصائصه



١/ ويكون بيت الأب من: غرفتين نوم (١) - غرفة معيشة (٢) - مقعدين (٣) - فناء (٤) - كنيش (٦) - وفرن (٧) وحظائر (٨) ومخزن (٩) ومزينة (١٠)

٢/ ويكون بيت الابن من: غرفتين نوم (١) - غرفة معيشة (٢) - مقعد (٣) - فناء (٤) - كنيش (٥) - مخزنين (٦) - مطبخ.

٣/ قرية العلووى ويكون من: غرفة نوم (١) - مقعد (٢) - فناء (٣) - فرن (٤) - حظيرة (٥)

وتتشابه هذه المجموعة من البيوت مع نموذج مصغر من الفخار (١/أ) وهو يعود تاريخه إلى الأسرة السادسة (٦) وهو يمثل أحد أشكال البيوت في مصر القديمة.

فالمقعد ملاصق لغرف النوم ويظل أبوابها. بل وتشابه واجهة المقعد في المثالين (١/أ، ٢/أ) تمام التشابه مع واجهة المقعد في النموذج المصري القديم. ويتشابه سور الفناء في المثال (٣/أ) مع نموذج مصغر من الفخار (٣/أ) من الدولة الوسطى

مجموعة (ب)

البيت في هذه المجموعة من طابقين، ويحتوى الطابق الأرضى على غرفتين متجاورتين أو أكثر على خط واحد، وأمام الغرف مقعد يطل على فناء يحيطه سور ويحتوى للفناء على ملحقات البيت ويكون الطابق العلوى من غرفتين على الواجهة أمامهما أو بينهما مقعد علوى، أسفل الدور الأرضى على شكل قبو مبنى من الطوب اللبن ويقية أسفل البيت من المواد الخفيفة والسلم في بعض الأمثلة محمول على قنطرة من الطوب.

مثال (ب/ ١)

بيت من طابقين يحتوى الطابق الأرضى على غرفتين أمامهما راحة مستعمرة تستخدم كمقعد لها باب يفتح

على الفناء ونافذتان تطلان عليه. ويصعد السلم ملتصقا بالصالح الجانبى للفناء ليصل إلى المقعد العلوى. الذى يطل على الفناء خلال فتحة كبيرة يتوسطها عمود مستدير وخلف المقعد غرفتان النوم.

ويشابه التكوين المعمارى لهذا البيت مع النموذج المصغر (ب/ ١) (٤) والذى يمثل أحد البيوت في مصر القديمة ويرجع تاريخه إلى الأسرة السادسة ويحصر الاختلاف بين المثال (ب/ ١) والنموذج القديم في مقعد الدور الأرضى حيث واجهة الأول تفتوى على باب ونافذتين بينما واجهة الثانى بها أعمدة وتفتح على الفناء ولا يعد ذلك اختلافا جوهريا.

مثال (ب/ ٢)

من طابقين ثم بناؤه على منصوبين من الأرض الصخرية الجبلية. يحتوى المنسوب الأول على الدور الأرضى بأكمله ويحتوى المنسوب الأعلى على جزء من الدور العلوى (فناء (٤) + غرفتين (٢) والجزء الآخر (غرفتين نوم (١) + مقعد (٢) تم بناؤه فوق غرف الدور الأرضى الثلاث المتجاورة ويصل سلمان بين الدور الأرضى والدور العلوى الأول مبنى من الخارج فوق ميل الجبل والثانى تم بناؤه فى الفناء داخل البيت.

ويحتوى الدور الأرضى على ثلاث غرف نوم متجاورة (١) - أمامها غرفة استقبال (٢) سقفها على شكل قبة وتغطى باب الدخول ومقعد (٣) مواز لهذه الغرفة ويمر الدخول إلى البيت بالاستقبال والمقعد حتى يصل إلى الفناء الذى يحتوى على ملحقات المنزل (فناء (٤) + أربع حظائر (٥) + مخزنين (٦) + فرن (٧) صومعة غلال (٨)

وتتألف عمارة هذا البيت على موهبة فطرية في التخطيط وتنظيم الفراغات للمعمارية أكسبت البيت سهولة في التنقل

بين أجزائه كما أضفت على تكوينه حيوية وإزانا بمسدا عن الشمال، ولا عجب في ذلك فصاحب هذا البيت هو بناء القرية المحور الذى ساعد الأهالى في تخطيط وبناء بيوتهم.

فقد استفاد من منسوبى الموقع الجبلى؛ لئول منطقة الضباية عن المنزل حيث يمكن الوصول إليها من الخارج دون المرور لدخله، كما يمكن لأهل البيت الوصول لها بسهولة من الداخل، بالإضافة إلى براعه في ترتيب محتويات الدور الأرضى حيث الاستقبال والمقعد وعموديان على غرف النوم الثلاث، مما أتاح الدخول للمنزل تحت غرفة مسقوفة وجعل المقعد يطل على الفناء بالإضافة إلى تظليل أبواب غرف النوم، وقد أضفى هذا الترتيب على عمارة البيت تكوينا حيويا متنازلا دون اللجوء إلى التماثل كما ذكرنا.

ورغم هذه المقدرة الخلاقة فإن تخطيط البيت وشكله المعماري يحمل كثير من جوهر التراث المصري القديم، فعلاقة غرف النوم الثلاث مع الاستقبال والمقعد (بالدور الأرضى) لا تختلف كثيرا عن الأمثلة المصرية القديمة (أ)، ب ب/ ١) حيث الاستقبال والمقعد يقعان أمام الغرف ويطلان فتحات أبوابها. أما بالنسبة للمقعد العلوى فإنه يقع في منتصف الواجهة بين غرفتين مثل كثير من بيوت الدولة الحديثة، التي أطلق عليها بيوت المدينة (٥)، كما في المنزل رقم (٧.37.1) من الحى الشمالى بالعازنة (ب ب/ ٢) (٦).

المجموعة جـ

يكون البيت في هذه المجموعة من طابقين ولا يحتوى في الغالب على أفنية حيث يفتح بابه على الشارع مباشرة ولأن وجدت الأفنية فهي تلتصق بالمنزل بمسدا عن مدخله ولها مدخل خاص ويقع باب

المدخل دائما على طرف الواجهة والباب محاط بإطار وكورنيش أعلى الإطار يؤكد المدخل وأحيانا يحرك هذا الإطار على الطوب أو يلون. وهو دائما بارز عن الواجهة، ويقع المتعد في الدور العلوي فوق باب المدخل وله فتحة على الواجهة فوق محور الباب.

أمثلة

ج - ١ صور لواجهات بيوت بابها يفتح على الشارع مباشرة ودون فناء.

ج - ٢ - مثال لبית من قرية كلع الصعايدة المشيدة وسط الأراضي الزراعية. ويتكون من طابقين وله فناء أمام الواجهة (٤) ولكن بابه مستقل عن البيت. باب مدخل البيت يفتح على الشارع مباشرة، ويتكون الدور الأرضي من قسمين غرفة استقبال (١) ومن خلفها مخزن ومطبخ (٢) والقسم الثاني ردهة المدخل والسلم (٣) ويتكون الدور العلوي من غرفتين نوم (٥) ومقعد يطل على المدخل (٦) ومدور (٧) جدران البيت مبنية من الطوب اللبن والأسقف مسطحة ومبنية من جذوع النخل والمواد الخفيفة.

ج - ٣ - مثال من قرية كلع الصعايدة ويتكون من طابقين ومدخل المنزل مستقل عن الفناء وباب المدخل محاط بإطار من الطوب الملون يعطوه ككورنيش ويتكون الدور الأرضي من ثلاثة أقسام: ردهة المدخل (١) ومن خلفها غرف للاستقبال (٢) وردهة السلم وتستخدم للحديقة والأعمال المنزلية (٣) والقسم الثالث حظيرة (٥) ومن خلفها مخزن (٤)، أما الدور العلوي فيحتوي على أربع غرف نوم ومقعد في منتصف المنزل.

وتتشابه واجهة البيت ج - ٢ مع واجهة بين نب آمن من الدولة الحديثة (ج - ٢) المرسومة على جدران مقبرته (٧) حيث تقع فتحة المتعد العلوي

فوق باب المدخل وحيث يوجد إطار يعطوه ككورنيش حول باب المدخل.

أما واجهة البيت ج - ٣ فهي تتشابه مع واجهه بيت نخت (ج - ١) من بردينه بالمتحف البريطاني.

ونلاحظ وجود الباب دائما على طرف الواجهة في كل من الأمثلة القديمة والمعاصرة.

ولا يمكننا مقارنة تخطيط البيت الحديث من هذه المجموعة من الداخل مع الأمثلة القديمة لأنه من المستحيل معرفة تخطيط البيت القديم من الداخل من هاتين الواجهتين المرسومتين.

ثانيا: الخيام

الخيمة مبنى منفصل عن البيت تتعاون في بدائه مجموعة من الأسر من عائلة واحدة. ويسمى باسمها ويستخدم في إقامة الاحتفالات والمناسبات الدينية والعائلية والاستقبال ضيوف السائلة القادمين من مناطق أخرى. وكل قرية من قرى إدفو تحتوي على مجموعة من الخيام بعدد عائلاتنا والخيمة تحتوي على فناء أو قاعة مسقوفة تستخدم كمقعد كبير للاحتفالات وأماكن للنوم وتشتمل بعض هذه الخيام على ملحقات لإعداد الطعام والمشروبات بالإضافة إلى مزرية وكثيف أما الخيام التي لا تحتوي على مثل هذه الملحقات فيتم إعداد ما يلزم من طعام ومشروبات في بيوت أصحابها.

وقد أمكن تصنيف هذه الخيام في مجموعتين المجموعة الأولى (د) تحتوي على فناء أمامي تتلصق بجدرانه من الداخل مصاطب للجواري وسقيفة من المواد الخفيفة تحملها أعمدة أسطوانية أو مربعة وتستخدم كمقعد مثلال. وهناك غرفة أو كدر خلف هذه السقيفة للنوم ويحتوي الفناء على ملحقات الخيمة والمجموعة الثانية (هـ) تحتوي على قاعة مسقوفة تكسوها أعمدة تحمل

السقف وقد يوجد ملقف بسقف القاعة للتهدية أو يبنى السقف على منسوبين للإضاءة والتهدية (Clear story) وغالبا ما توجد مزرية في هذه القاعة كما يوجد غرف بمرصن القاعة للنوم.

ورغم أنه لم يصل إلينا من مصر القديمة مبان مستقلة للضيافة والاحتفالات إلا أن أصل هذه الخيام وثيق الصلة بالبيت المصري القديم. فالمجموعة (د) تشبه في تكوينها المعماري نماذج بيوت الروح (١/أ) من الدولة الوسطى كما تتشابه مع نموذج بيت ماكيت رع (٨) من الدولة الوسطى أيضا (د/د ١)

أما النموذج هـ فإنه يحتوي على عناصر معمارية مثل القاعة ذات الأعمدة والسقف والسقف المبنى على منسوبين للإضاءة كلها عناصر متواجدة في العمارة المصرية القديمة ولو فصلنا قاعة الاستقبال عن بعض بيوت الدولة الوسطى والحديثة (هـ/د ٢) منزل من اللاهون، (ب/ب ٢) منزل من الدولة الوسطى لوجدنا أنه يتشابه مع الخيمة من المجموعة (هـ).

فالسقف محمول على أعمدة ويرتفع عن أسقف الغرف المحيطة به في بعض الأمثلة للإضاءة والتهدية.

ملاحظات أخيرة

إذا كان لي أن أوجز بعض الملاحظات الإضافية والتي تؤكد الأصل المصري القديم لقرى المنطقة. وهي كما يلي.

١ - لم يتغير ضرب الطوب اللبن الآن كثيرا عن صورته في الماضي فجدد القالب الخشبي نفسه المستخدم والمبنى المصنوعة نفسها على جدران مقبرة رخميرع في طيبة.

٢ - بعض أرضيات الغرف داخل البيوت مغطاة بقوالب من الطوب اللبن

وقد استخدمت هذه الطريقة نفسها في تغطية أروحات بعض بيوت العمارة^(٩).

٣ - ما زالت بعض الزخارف المصرية القديمة مثل التريعات الملونة والتي تمثل شكل الحصور، موجودة على أبواب بعض البيوت.

٤ - يفخر سامنتو أوزير من الأسرة الحادية عشرة قائلا، ربيت مونة من الماء من أجل مدينتي،^(١٠) إلى أنه أقام سبيلا للشرب مما يدل على أن ظاهرة الأسبل المنتشرة في قرى إدفو والتي لاحظناها وقتها ظاهرة صارية في القدم. والسبيل عبارة عن مزينة يظللها قبر مفتوح من الطرفين ويقام في أماكن مفرقة من القرية.

٥ - زرعت أشجار الزينة حول البيوت في مصر القديمة لخلق أحواض مبنية من الطوب اللبن بشكل مخبر لخرفي مازال مستخدما حتى الآن.

٦ - ما زالت وسائل التهوية والإضاءة مثل الملاقف، وإرتفاع مصبوب السقف على الأسقف المصحلة Clear story موجودة الآن.

٧ - لاحظنا تفصيل استخدام الأسقف المسطحة وهي من كتل الأغصان والخيل وتغطي بالجريد أو الغاب في الأراضي الزراعية بينما يفضل استخدام الأقبية بطرق البناء المصرية القديمة في بيوت الأراضي الجبلية ومناطق حواف الزراعة وذلك تقاديا لهجمات الدمل الأبيض. كما استخدمت المواسير الحديد في هذه المناطق لهذا السبب بدلا من جذوع الخيل وتغطي بالمواد الخفيفة. ولا تستخدم هذه الطريقة إلا في البيوت ذات الطابق الواحد.

٨ - لم تصانفنا أي قبة تغطي أي فراغ داخل المنازل واقتصر ما شاهدناه منها في هذه المنطقة على الجوامع والأضرحة.

وفي النهاية فإن هذه الدراسة تعتبر بحثا أوليا لا بد وأن يتبعه بحوث أخرى قائمة على الرفع المعماري والتسجيل لاستكمال بقية الأنماط الأولية وبقية مبانى قرى المنطقة مثل المساجد والأضرحة ومبانى الحرفيين المختلفة. كالقواخير ومعاصر الزيوت وورش النسيج وأن يتم تلك البسبة لقرى المنطقة وأن يمتد ليشمل مناطق أخرى. وعندها يمكن قراءة تطور العمارة الريفية المصرية. واستكشاف مدلولات معنى الاستمرارية كما أراد أن يبينها شادي عبد السلام. ■

صلاح مرعي

هوامش

١ - مصغر صفورة من الحجر لرملي، نقشه الشقف، انقسمت عن قشرة الجبل، وجمعتها الأهالي لاستخدامها في البناء في المناطق المصرية شرق النيل.

٢ - بيوت الروح: نماذج مصغرة من الفخار وضعتها لمصريين من الأسرات القارية وحتى الثانية عشرة لخلق لمبانى العلوية فوق حفر المقابر لتمكين روح المتوفى من تناول حصته من القرابين الجذائزية الموضوعة أمامها. وهذه النماذج لها أهمية كبيرة كمصدر للمعلومات عن البيت المصري في تلك الفترة فهي دقيقة الصنع إلى حد كبير وبها تفاصيل معمارية دقيقة مثل الأبواب والنوافذ وحوايت الماء والبن، ونحوه على نماذج دقيقة لتسكن وهم يمارسون أعمالهم. وبمقارنة تفاصيل العمل الموجودة بهذه النماذج المصغرة مع ما يوجد من أوليات فنية نجد مدى واقعية هذه النماذج لذا فهي مصدر مهم للتطبيقات النظر

Badawy, A. A History of Egyptian Architecture 1966 Vol 2, p. 96.

٣ - نموذج مصغر من بيوت الروح بالتمثف المصري.

SMITH E.B. Egyptian Architecture as cultural expression (1938). P. 200 p 1 Lxv. I

BADAWY. A. op. cit vol 2, p 15. Fig 12 - ٤ IV

٥ - لم يكن هناك فرق واضح بين القرية والبلدية في مصر القديمة فإذا نظرنا إلى المفردات اللغوية التي استخدمها المصري القديم للتعبير عن المناطق السكنية لوجدنا كلمة نيوت (niwt) تعني قرية ومدينة في الوقت نفسه راجع:

د - أحمد بدرى، د - هريمان كوس، المعجم المصري في مفردات اللغة المصرية (القاهرة ١٩٥٨) صفحة ١١٥. راجع أيضا.

Gardner, A.H. Egyptian grammar, Oxford, 1979 p. 272.

Faukner, R. O., A concise أيضا راجع dictionary of Middle Egyptian oxford, 1972. p. 125.

والكلمة الثانية التي استخدمها المصري القديم وهي (dml) فتقبل أيضا للمعنيين ودون تمييز فهي تعني القرية والمدينة في الوقت نفسه.

راجع. أحمد بدرى مرجع سابق صفحة ٧٨٧ وأيضا

Gardner, op. cit P. 602 وأيضا

Faukner, op. cit P. 313 وأيضا

Badawy, A. op. cit., Vol III P 102 fig 58, - ٦ 59

Badawy, A. Op. cit., Vol III p. ٩٠٩. مقترح رقم ٧ 23 fig 8.

٨ - نموذج مصغر من مقبرة ما كت رع «التمثف المصري».

Winlock, H.E. Models of Daily life in Ancient Egypt (1955), pl. II.

BADAWY. A. op. cit Vol III - ٩ p. 82.

Varille, A., La stèle de Sa `mentor - ١٠ Ouser, dans Melanges Mespero (Cairo) I, 2, p 361.



إبرس : الاحتفال بعودة هلال رمضان



مثال ١/ ١/ ٧

١ - لوم

٢ - ممشقة

٣ - مقعد

٤ - فناء

٥ - مطبخ

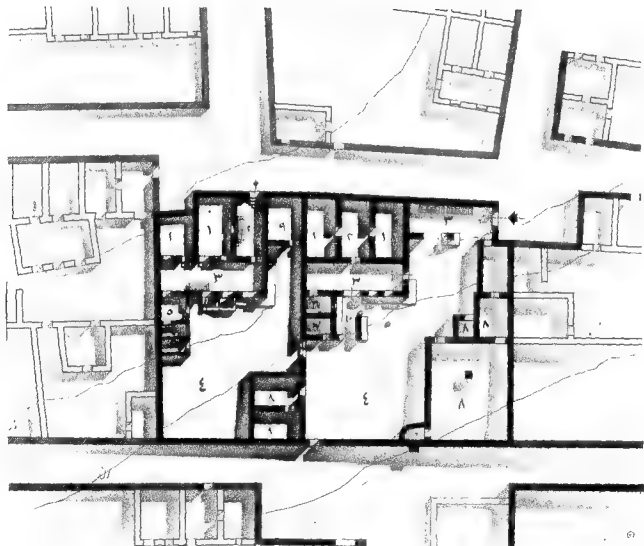
٦ - كنيك

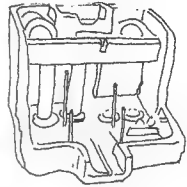
٧ - قرن

٨ - حقائق

٩ - مفازن

١٠ - مزيرة



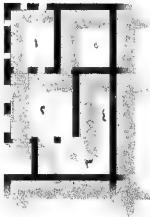


(١/أ)

نموذج مصغر من الخمار
لبيت مصرى قديم

مثال : ٣/١

- ١ - لوم
- ٢ - مقعد
- ٣ - لثام
- ٤ - فرن
- ٥ - حظيرة



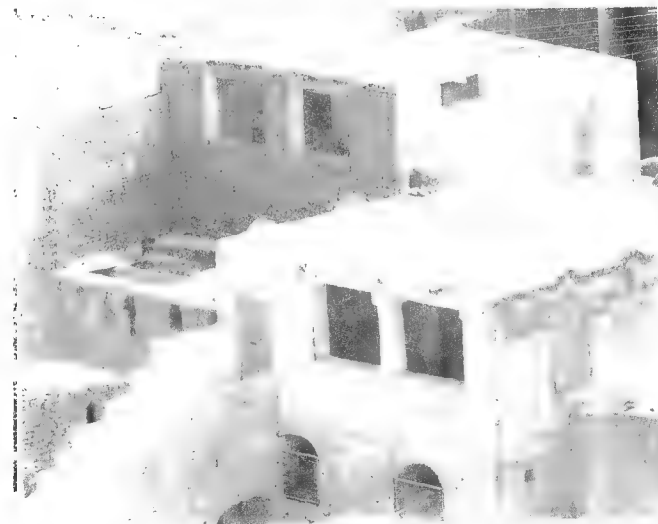


(١/أ)

نموذج من القفار لأحد
بيوت الدولة الوسطى



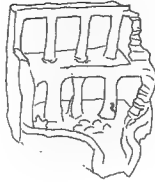
١/٢



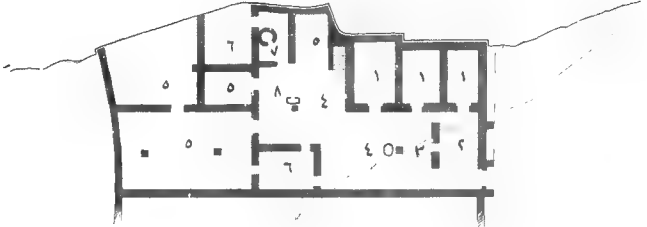
المنشآت - ١٩٨٠ - ١٩٨١

المنشآت - ١٩٨٠ - ١٩٨١

(ب/١)
نموذج من القطار لبيت مصري قديم
مكون من طابقين

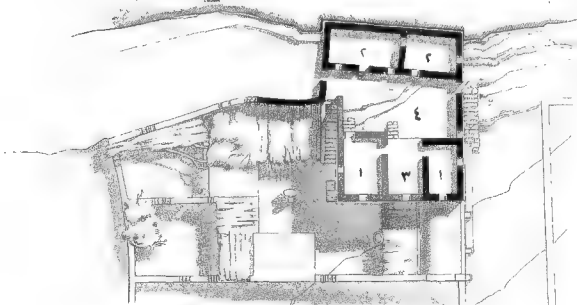


- ١ - نوم
- ٢ - معيشة
- ٣ - مقعد
- ٤ - فناء
- ٥ - حظيرة
- ٦ - مخزن
- ٧ - فرن
- ٨ - صومعة



مثال (ب/٢) الدور الأرضي

مثال (ب/٣) الدور العلوي



مثال (ب/٢)
واجهة المدخل



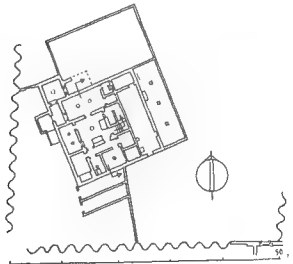
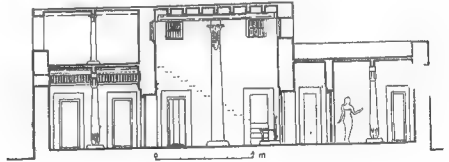
قطاع
بالمدخل والمقعد والقمام



واجهة البيت



صاحب البيت (ب/٢)
بنام قرية العطوانى



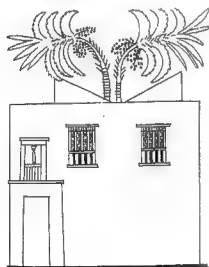
(ب/ب/٢)
مسقط ألقى وقطاع
للمنزل رقم (V.37-E) بالصارية



ثلاث أمثلة
للمثال (٢/٢)

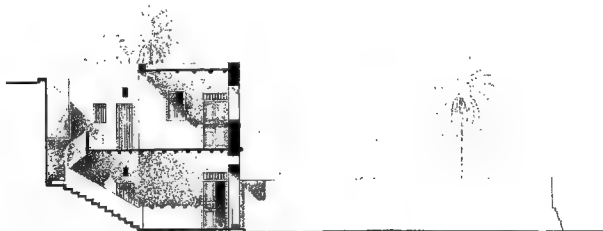


(١/٢) واجهة بيت فاخ
٢/٢



٢/٢ واجهة بيت لب آمون

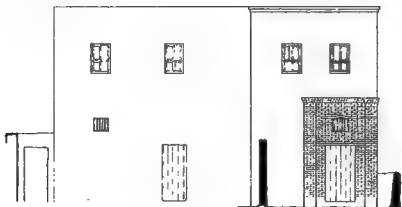




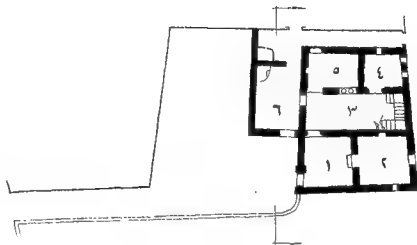
مثال (٢/ج)
 ١ - إستقبال ٢ - مخزن ومطبخ ٣ - ردهة المدخل ٤ - فناء منفصل عن البيت
 ٥ - نوم ٦ - مقعد

واجهة البيت (٢/ج)

واجهة البيت ٣/ج

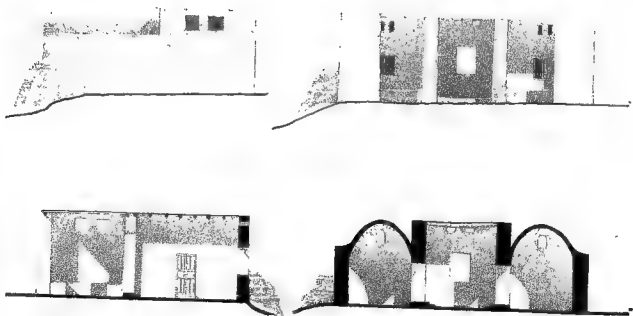


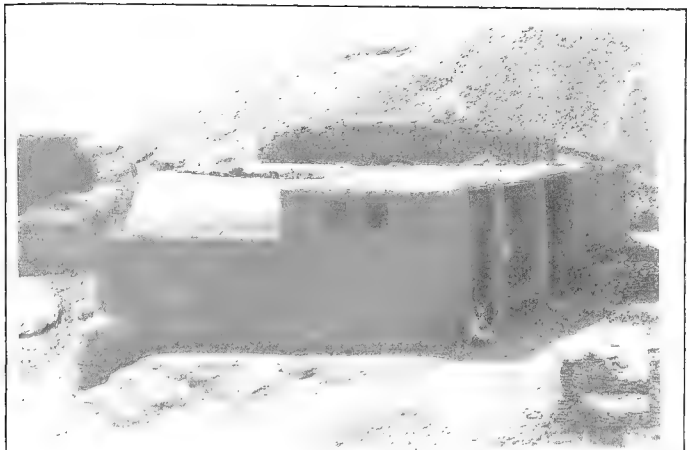
- مثال (ج/٣)
- ١ - ردهة المدخل
 - ٢ - استقبال
 - ٣ - ردهة السلم
 - ٤ - نوم
 - ٥ - حقة



مثال (ج/٣)

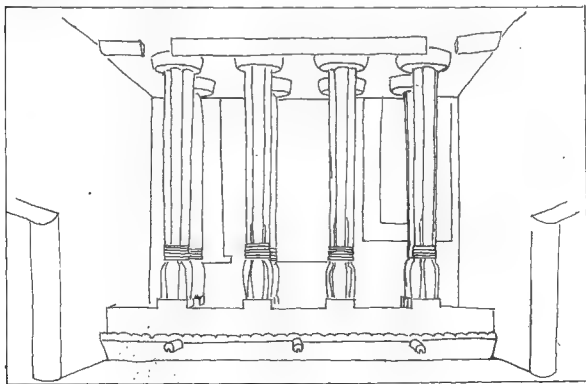
خيمة (١/د)
١ - ملهى
٢ - روضة خريف
٣ - خريف لوم

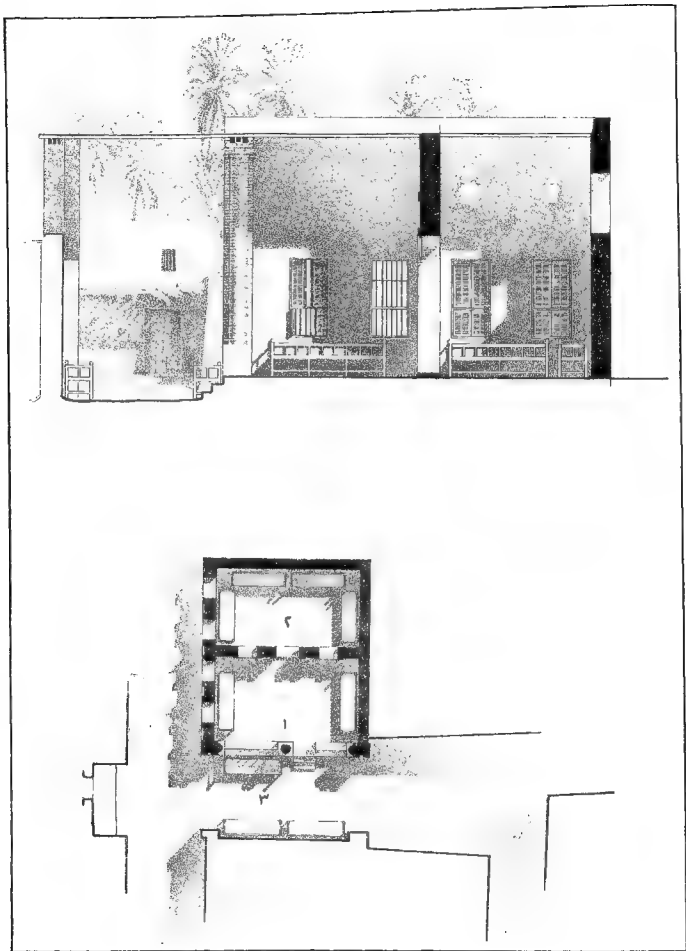


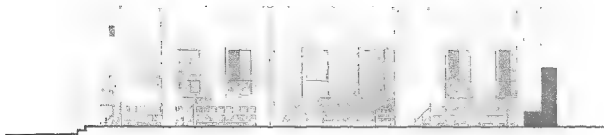


خيمة (١/د)

(١/د) نموذج بيت مأكيت رع من الدولة الوسطى



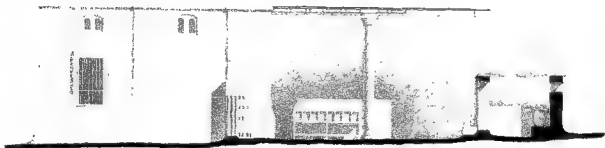
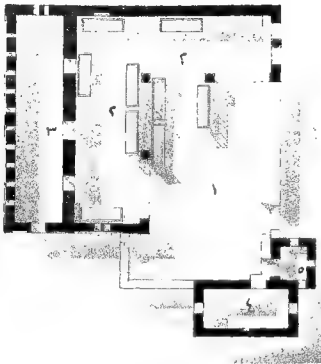




- خيمة (٣/٥)
 ١ - قاعة محاضرات بمصاطب
 ٢ - مقعد
 ٣ - مزينة
 ٤ - مطبخ
 ٥ - كنيت
 ٦ - نوم
 ٧ - ردة غرفة النوم
 ٨ - مخزن



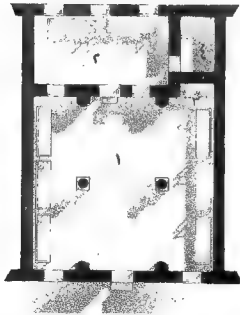
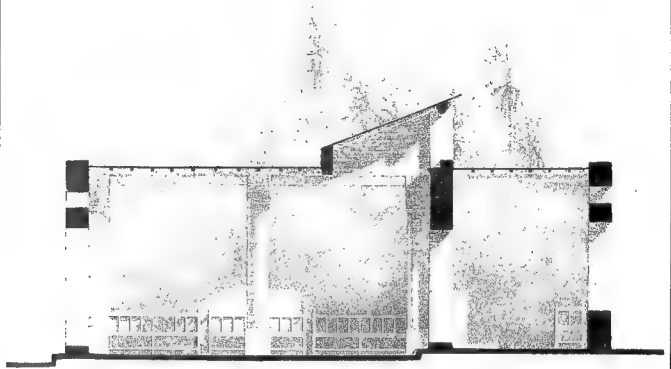
- خيمة (٤/د)
١ - فناء
٢ - مقعد
٣ - نوم
٤ - مطبخ
٥ - مزبلة





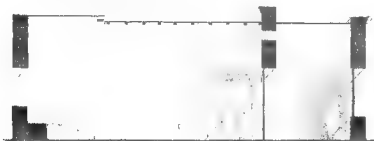
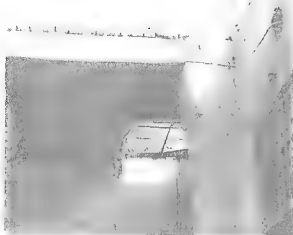
هَيْمَة (٤/٥)





- خيمة (١/٥)
 ١ - قاعة أعمدة مسكوفة (مكعب)
 ٢ - نوم
 ٣ - مطبخ
 ٤ - مخزن

خيمة (١/٨)
ملفك للإضاءة والتهوية



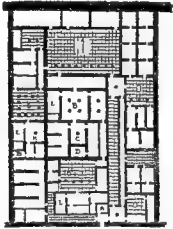


خيمة (٢/٥)
قطاعات

مدخل الخيمة يظهر بين البيوت



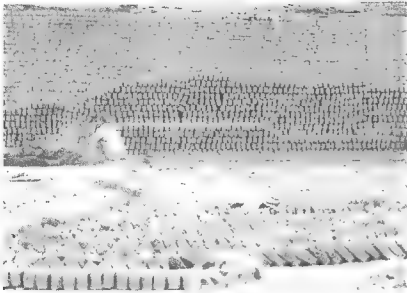
هـ/هـ
مسقط ألقى منزل من اللاهون تستخدم
القاعة الرئيسية (B) في الإستقبال
والاحتفال
ويرجع أنها أصل الخيمة ذات القاعة
المسقوفة مجمعة (هـ هـ)



صورة لخيمة (هـ/هـ) من الداخل
ويظهر السقف على متسعين للتهوية والإضاءة

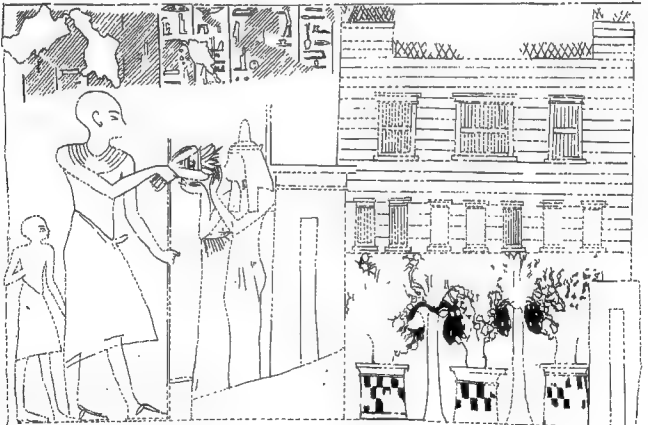
صناعة الطوب في مصر القديمة، مقبرة وخمير،





صناعة الطوب اللبن في قرية إدفو

أحراض من الطوب لصناعة الشجر أمام منزل من مصر القديمة مكنرة (٢٥٤)



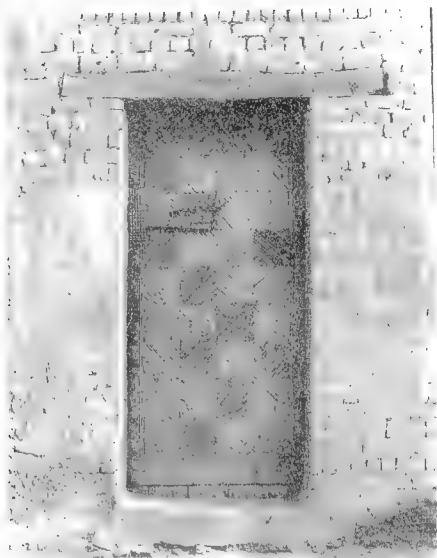
أحواض الشجر مبلّية بالطوب
أمام منزل من إدفو



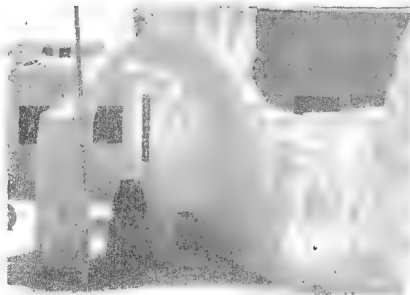
تغطية الأرضيات بالطوب في بعض منازل إدفو على الطريقة التي وجدت بالعمارنة

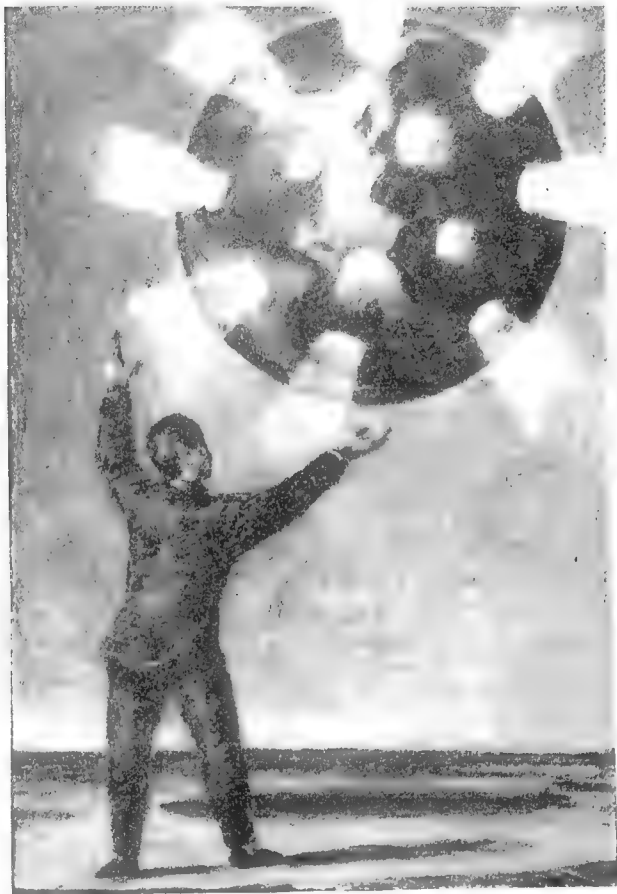


باب مصنوع من الحديد الملون
ما زالت الزخارف المصرية القديمة من
البرقيات الملونة التي تمثل شكل الحسيرة
على بعض أبواب البيوت



سيول للشرب
في بعض شوارع القرية





الإيقاعات والبروك

٢٤٦ مجاعة - يتم - شيخوخة، بدر توفيق. ٢٤٨ محض طائر أسود، سلوى بكر.

٢٥٢ هداسية الوحيد، محمد صالح. ٢٥٥ تطيدتان، اسامة الغرولس.



مجاناة. يتم. شيخوخة

بدر توفيق

مجاناة

أطفأ سيجارته في طبق الطعام

وظل يهذى بكلام وكلام:

النهار إلى الليل

النسيم إلى الريح

النهر إلى البحر

الغراب إلى النسيان

هل كان سهلاً ومريحاً صنع هذا الركام؟

□ □

وجه أبى مدجج بالحب والخذلان،

يسلبنى ابنى بناتى وفراشى،

وشجر التفاح والميزان!

.....

هل كان هيناً على الخالق سبك هذه العظام؟

هل كان هيناً على العظام:

أن تحمل الحب وما فيه من الأوهام؟

أن تحمل الشر وما فيه من الأحزان؟

.....

واللخيال!

قلبي يجافيه اضطرارى للسكوت:

هل أنت أنت؟

وهل أنا أنا!

يُتَم

حين تعود الأرض للفضاء

والنار للماء

وتختفى البيوت والضوضاء

وكل شيء يفصم العروة

... فى تضافر الأعضاء:

سوف ترى البحار راكعة

وظلمة الأعماق ساطعة

والشمس فى حافية سوداء

وأنت محشور بلا شكل ولا أزياء

مع العراء والخواء

إلى قباب الملتهى الخرساء!



يا أيها المارق بين الأحرف المبصرة العمياء،

ماذا رأيت فى انكفاء الليل والضياء؟

ماذا رأيت داخل الوعاء، خارج الوعاء؟

يا أيها الميِّت ..

ماذا امتلكت فى فيافي السكر والغناء،

فى الثمر الميت،

فى الشجن المهشم

والرحم المحطم

ماذا امتلكت .. يا ميِّت!

شيخوخة

لم تعد الآن نوافذ ولا أبواب،

ولا ذهاب أو إياب.

ليس لديه زائر منتظر،

وليس أيضا عنده جوهرة يحرسها.

ليس سوى عبور بعض الذكريات.

منذ أيام الشباب،

وَألم الشهيق فى المدينة الملوثة،

ومضجة الآذان والأبواق والسباب!



يغيب فى الغبار،

كرؤية فى الحلم يحوها النهار.

فى صمته الرهيب،

يغفل عن وقع الضياء والذبيب،

فلم يعد عليه أن يتابع الزمان،

ما بين سيت وخميس وأحد،

أو يصطلى ...

بشهوة اللقود، والسلطة، والجسد ■



محض طائر أسود

سلوى بكر

قا الأميرة الصغيرة جميلة جداً، أجمل من كل بنات الأرض، وجنيات البحر وحوريات السماء، أما قلبها فأنتى من لبن المصفور، وأصفى من بللور مسحور، وهى ذلك روح رهيبة، شفيقة، روم، حنون، حنان، نسمة صيف ندية، وشمس حانية شتوية، غير أن الأميرة التى هى بنت ملك ابن ملوك يلبى ما تطلبه مهما صعبت عليه الشروط، ما كانت سعيدة فى حياتها قط، ولا تفرج شفتاها عن أدنى ابتسامة قد تشابه الخط، رغم محاولات مهرج القصر المستمرة، فى الممازحة والإضحاك، سواء بقص الطرائف اللذيذة، أو الجرى والنط هنا وهناك.

تحنن الأميرة دائماً، لأنها تعلمنى على الله، أن تجد إنساناً نبيلاً تحبه ويحبها، ويطلبها لذاتها، ولا يرغب فى لذاتها، لأنها سائلة ملك ابن ملوك، يحكم بلاداً شاسعة، بها المنيسط من الأرض، والصاعد الوعر، المستعصى على الطلوع والقصد، وكان الغم يزداد

ثقالاً على قلب الأميرة، كلما وجدت خاطئها من أبيها، ينظرون إلى وجهها، كما دون النظر إلى ما فى مكنون قلبها، كما أنهم لا يبالون بطبوبة روحها، وعظمة أخلاقها، فكانت تنفرد إلى نفسها، وتبكي بكاء أسر من العقم، وكأنها تخرج كأس المر والحنظل، وترفض بعدد كل الذين يتقدمون للزواج منها مهما ألفت من شأوهم الأسباب، فردت ابن ملك الهند والسند إلى حيث أتى، تنجعه أقباله السبعة والسبعون، للمحلة بحرير كشمير وصلدل جزر الكنارى والهندليب، ولم تأبه قط، بما جلبه لها من عبيد وجوهر، وما حملت يدها من نفوس الهدايا، وفريد السلايا. أما سلطان بلاد سيحون وجيخون، فقد عاد لأرلجه هو الآخر، متميزاً من النضب والغيط، خصوصاً أنه اضطر للرحيل من بلادها وقت القنيط، بينما أبوها يرفع كفيه ويتمتع داعياً الواحد للآخر، أن يجيه من بطش ذلك الحائق الجبار، الشهير بقسوته، وحبه لاستعراض جبروته وقوته، لأنه لا بد مفكر فى الانتقام بعد ما لحقه

من إهانة، وفشل المرام، وقد انضم إلى هذين المحيطين، عزيز مصر، بجلالة قدره، رغم وعده الأكيد، بأن يكون مهر الأميرة الصغيرة - إن قبل أبوها إن شاء الله - هراً كبيراً، يفوق هرم جده العظيم، هرم بن مسريهم، فى الأبهة والصفامة، والظلمة والمكانة، وذلك حتى تسكن فيه تلك التى سوف تكون للزوجة المحبوبة من بطلها وأخيها، وسيدها وحاميها، عندما تنتقل بعد عمر مديد، إلى الحياة الأبدية بعد موتها.

مفاجأة القان الأعظم، عظيم بلاد اللواق واق، لم تسفر عن جديد أيضاً، فقد أرسل ذلك الملقب بمسر الجبال، رخصاً أسود كبيراً، يحمل بين مخالبه ماسة عجيبة زرقاء، يلوه بحملها عصابة من أولى القوة، وضعتها الرخ فى ساحة للقصر السلوى مع رسالة لأبيها كتبها النسر الأعظم بدمه على رق أول جبل يقيم، طالباً منه إرسال ابنته مع تسعين من خصيانها وجواربها محفوفين فى مقصورة ملاكمة، يحملها الرخ عائداً إلى

بلاد القان الأعظم ، للكائلة عند السحاب
على قمة قمم جبال الدنيا .

الأميرة الصاعدة ، التي انكسفت
انشمس وقت ميلادها ، وانخسف القمر
ليلة اليوم ذلك ، لم يرف لها جفن ، أو
يرمش لها رمش ، لما شافت الماسة
المدحشة ، التي أخرجت السلطان للمنتكب
على كرسيه عن وقاره ، فنهق وحوقل ،
وقرأ آية الكرسي بصوت خاشع متأثر ،
لدرجة أن الرخ نكس رأسه انفعالا عدد
سماعه قول السلطان : « تبارك الخلاق ..
تبارك الخلاق ، وظل الملك يردد ذلك ،
بيلما الحاشية تخر بالسجود ، فلما لاحظ
الوزير الأول ، أن الرخ بدأ يتحمل في
وقفته ، يفتح فمه متخادبا بين العين
والحين ، حتى إن سريا من المصافير
الملونة ، دخل حلقه عن طريق الخطأ ،
بيدما كان يعبر السماء وقتها ، همس
للرجل إلى ملكه ، لينطق الرد ، ويرد
الرخ النهيب إلى حيث جاء ، وإذا قال
الملك : لا ، حزينة ، خجلة ، مرتبكة ،
كلها حمرة ومرار ، لأنه طمع في الماسة
العجيبة ، التي إن قبلها ، فلصوف تكفيه
عن كافة كنوز الأرض ، وتجعله يملك
الدنيا بالطول والعرض .

ترد أن سمع الرخ لا ، فرد جناحيه
الأسودين المطيرمين ، فدخل الهواء
لساعته ووقفه فداخ الوزير الأول قليلا
بسبب مرصه بضغط الدم ، وانقلب النهار
ليلا في حديقة القصر ، إذ عمت الظلمة
وساد السواد ، مما أدهش ألف الحيوان
وجماعة الطير لتقبلات الطبيعة ،
ومفاجأتها غير المتوقعة عند ذلك الوقت
من النهار ، فلما استعد الرخ للظهوران
حاملة ماسة الماسات ، وألقع مبتعدا ،
سلطت الشمس في حديقة القصر من
جديد ، فصالت الذبابة ظلما منها بانبلاج
النهار ، وظللت الإزات في البحيرة
الكبيرة المسجدة بأبأك الأشجار .

وعندما غاب الرخ تماما وانخفى ،
سقط الملك مفشيا عليه من فطره للغيظ
والانفعال ، ولم يفق من غيبته إلا بعد أن
شممه الوزير الأول فحل بصل كبير ورش
عليه ماء باردا جلده لونه من الازر .

لما أفاق الملك ، اجتمع بحاشيته
سريعا ، ليتداول معها في الأمر ، ويأخذ
منها النصيحة والرأي ، وبعد تكليل
الأمر على كل وجه ، والتفكير في
المسألة بالأخذ والرد ، رفض الملك الرأي
القاتل بتزويج الأميرة رغم أنفها ، لأن
مصلحة البلد أولا ورفق أي قصد ، بل
وغضب الملك غضبا شديدا ، عندما أشار
مخولي الخزان إلى أن الأميرة تصنع
على البلاد فرصا هائلة من العملات
الأجنبية النادرة ، وقال الملك وهو يحرك
وركيه ويجز بأسنانه على شديقه ، يلن
أبر الفلوس ، التي تجعل للبشر أمثاله ،
مظما للديوس ، لا يفكرون في مشاعر
الناس ولا يقيسون السعادة إلا بالفضى
والإفلاس .

لم يكف الملك بتزويج مـكـوـلى
الخزان ، بل نادى على السيف ليقطع
رقبته ، فيقطع معها دابره من الدنيا
ويصبح عبدة لمن لا يعتبر ، لكن بقية
أفراد الحاشية هربا لتجدة مخولي الخزان ،
وأخذوا يعتنقون عنه للملك ، ويلاطفونه
بحلو الكلام ، بينما الملك يرغب ويؤيد
ويقول ويعيد بكل ما يعرف من معاني
التعهد والوعيد ، فلما هدأت ثورته ،
وقبل من مخولي الخزان توبته ، شرب
قليلا من شراب العمل ، وفرد ساقيه في
نأذه وكسل .

كسان الملك بعراض فكرة الزواج
بالإرغام ، لأنه أولا منذ الطبيعة ومشاعر
الإنسان ، ثم إنه كان عادلا ورعا ، يخشى
الاتهام بالظلم والمظفران ، كما كان محبا
لابنته حبا عظيما ، بروم سعادتها دائما ،
فلم يرغب تزويجها زيجة لا تصادف

هواما ، فيجلب لنفسها الشقاء ، وتفصل
بيده ويدها بالبضاعة .

لكن كان ما يحزن الملك حقا ، هو
شوره الدائم ، بالقترب إليه ، بعدما دبت
الشيوخوخة في ساكن أعضائه جسده ،
قصار يخشى تركه وحيدته في الدنيا ، بلا
دعم أو سند بعد وفاة أمها منذ زمن بعيد ،
فبقيت من ساعتها يتيمة ، لا تكف عن
الزفر والتهود في اليوم التالي لذهاب
الرخ صاحب الماسة ، نادى الملك الأميرة
الصغيرة ، فحضرت إليه في أبهى ثياب ،
تجوز خلقها ذيل جلابها الطويل السواب ،
وكان شعرها الأسود المنملي معقوصا
خلف رقبتها فيدا بهيا وقد شبكه بمشابك
من العقيق والجوهر ، أما نحرها الماجي ،
فقد عانقه بصوف من الماس لاضمت
في خيوط من التبر المتوهج ، فلما رآها
الملك ، انشرح فزواده وقال في سره
يامانه ، يا سعدة ، من سيها بها ويول
مرانه ، وسرعان ما انحلت إليه ، ومدت
يدها لتسلم عليه وتجلس بين يديه ،
عندلده دعاما للجولس ، وراح يطعن إليها
إصعابا ركانه مهروس ، ثم سألتها بعد
تردد عن سبب رفضها لكل خطاها من
الملوك والسلاطين وأصحاب اللغوذ
والجاه ، وحلفها أن تصدقه القول وتفصح
عن أمرها ، دون خجل ، أو أدنى وجل ،
إن كانت تكتم في قلبها هوى لشاب ، أو
حتى لرجل شرير تائب ، لأنه « سيزوجها
منه في الترو والجمال ، دون إبطاء ، ومهما
كان المال ، لأن قصده إيسادها وفرحها ،
ليبيت وباله مملوكا عليها ، قبل أن ترائته
ساعته ، وتكذب بي بعده في الدنيا
فرقة .

فلما سمعت الأميرة ذلك الكلام ،
تأثرت ورق قلبها ، حتى سالت دموعها ،
فقامت من مطرحها وقبت جبجبه
ووجنتيه ، ثم استغفرت الله أن تكون قد
سببت له هماً أو دوماً أن نقصد -
نسيت وعصيت له أمراً ، وبعد مكابدة

انفكت في النهاية عقدة أسنانها وراحت تقول له في وضوح دون انكسار:

— اعلم يا والدي، أنني لم أهر كائنًا من كان بعد، وأن عيني لم تر الإنسان الذي أحبه وحبتي، ويفطر إلى ما أنظر إليه ويرتكي ما أراه، كما أن فؤادي مازل موحد الأبواب، خاليًا من تشبيب الشباب، وأسوف أفصح لك بما تهجس به نفسي، وما يستشعره وجداني روحي، فأعلم بأسيد العارفين أنني أخاف للزواج من ملك عظيم، أو أمير خطير، أو أي كبير ذي مال رجاء، أن يحدث لي ما حدث للأميرة بدر البدر، فتصاب نفسي بالسأم، ويؤذي جسدي لفرط الألم، فلا يتبقى لك ولي إلا عض أسبوع اللدم.

فقام الملك بلهفة وجزع، وبعد أن كفت أسنانه عن قرعقة التزلزل المنبس بالسكر والعسل، وراح يصفي لها إصفاه شديدًا، مفكرًا في كل كلمة تقولها، وكل حرف يخرج من فمها، بينما هي تكفي له قصة بدر البدر وتقول:

— كان وأما كان، في سالف العصر والأوان، أميرة جميلة ذات وجه أبيض مستدير، ولدت صالحة أن كان القمر بدرًا، كامل الاكتمال، فأسمها أبوها بدر البدر، وكان أبوها سعيدًا، فرحًا بها، لا يريد من الدنيا سواها، فريها أحسن ما تكون للزينة، وألحاطها بكل سبل الترفه والتسلية، ولكما كانت الأميرة تشب وتكبر، يستبين جمالها، ويتضح حسنها أكثر وأكثر، فوجداد والدها فتنة بها، ويصبح في انشغال بأمرها، وكان لا يفأ أن يقول لروحه بين الحين والحين، إن ابنتي غاية في الروعة والجمال، بل هي أجمل من كل حوريات البورة المسحورة، التي أنظر فيها لأمتع نظري يسحر النساء الفاسقات اللواتي لم يخلق مثلهن على الأرض. لكن الملك المجور، كان يدخله

الخوف من ألا يجد الرجل العظيم جدًا، الذي يائق بابنته، وخصوصًا أن بلاده ماضي إلا جزيرة معزولة، عن كل البلاد والممالك المأهولة، فهي تقع وسط المحيط المتراعى الأعظم، الذي لا يستطيع مخرعها، غراب من السفن حتى لو كان ركبه هو الملك الأشرم.

فلما باتت الأميرة في شرح الشباب، وأصبح لابد أن تتخوق لذه الزواج أعلن الملك عن عزمه تزويجها وأرسل للهدم والحمام، برسائل للسلطين والسرك، بالقصد والهرام، فتوافد عليها رجال من كل صوب وحذب، آملين بالفوز بها، متصارعين على نيل فؤادها بما يحمله وما يجلبه معهم من لطائف الزمان، وخيرات الأوطان، لكن الملك الأب كان يرفضهم، ولا يريد في ردهم وإعادهم، لأنه لرائي، أنه لا يوجد بينهم، من يضمن بلمن أبنته، ويستحق أن يقول ما لدى الذرة للثانية ابنته.

أما الأميرة، ففطرت لدولها، ورغبتها في المزيد من توليها، راحت تزوج رفض أبوها استعازًا، وتضيف إلى نار فتنة نارًا، حتى إن كان، ذلك يوم من الأيام، أن انشقت أرض الإيوان وخرج منها أزرق الدخان، الذي سرعان ما تخفض عن فارس همام، يرتدى الحاج المذهب، وفي يده الصولجان، فلما ألقى بالتحية والسلام، ورد إلى نفوس المجتمعين في حضرة الملك، الأمان، أعلن عن نفسه، وأخبرهم أنه ملك جان تحت الأرض، للذي تمتلئ له للرصية بالتاعة واللفرض، ثم طلب يد الأميرة بدر البدر، دون أن يلق أو يدور، وقال إنه سيحلها سيدة للعروش، تهتز لمرآها لشوارب والرموش، ففرح أبوها فرحًا عظيمًا، وطلعت السعادة على قلب ابنته، إذ ظنا أنهما ملكا مفاتيح الكون، لأن ملك الجان أقوى من ملوك الأرض، يستطيع أن يهدم عرشًا، ويملك لو أراد بسلطين

ويجعلهم هرمًا مهروسًا، ووافق الأب على الفور، دون أن يبدى أدنى قيد أو شرط، وراح يتخيل أعداده جميعًا، ورغبته في الانتقام منهم، مستعينا بزوج ابنته الجبار، وسارع بطلب دق الكورسات في جميع أرجاء البلاد، إعلانًا بموافقته على تزويج أميرته، ومضى ذلك أنه لم يدور، ولم يفكر في الأمر جيدًا حتى ين له الحق ويسنى.

فلما انتهت أفراح الزواج التي استمرت أربعين يومًا بأولائها، عاشت خلالها النجاة في عز وهناء لم تشهد من قبل طوال حياتها في هذه البلاد، أخذ ملك الجان عروسه العزيزة، وذهب إلى الأرض التي جاء منها.

لم تمض أيام قليلة على زواج الأميرة من ملك الجان، إلا واكتشفت أن مايكها، متزوج من بذات الملوك أعداء أبوها أجمعين، وأنها ليست ملكة الوحيدة، ولا زوجة الخريدة، بل هي واحدة من أربعين، لا يؤورها ويصلها إلا كل حين وحين، وشمرت أنها في بلاد الجان، كالسائق وسط نار بلاد دخان، فهي وحيدة، غريبة، بلا حيلة أو أهمية، كأنها جارية من للجواري، أو سرية من السراري، فباتت ممرورة من الغيظ والخصب، وصارت لا تقبل نفسها الطعام، حتى ذوى جسدها وأصبح مثل عود الحطب، وكانت تخاطب زوجها وهي تبكي بكاء إيزيس، التي فاضت دموعها فأجرت فيضان النيل، وتقول بتحسر وأسى: هذا ماجئنا على أبي، وما جلبت على أحد.

لم تمض أشهر قليلة على زواج الأميرة من ملك الجان، إلا وكان المرض قد افترسها فماتت بعيدة، في غربتها وحيدة، بعد أن شكمها الحنين إلى الأوطان، والعيش مرة أخرى بين بني الإنسان. لكن سبحة منقندر

الأحوال، والمتحكم في الملمات والحيوان ، فقد رحلت تاركة لثم لأبيها الذي لم يعد يعرف طريقاً يستد به ما تركته من بنيتها، وكأنها توأمين أسماهما دهرًا ودهورًا، أما أبوهما فقد أسماهما منثورًا ومقدورًا.

ويقال إن الملك المسكين ، ظل شهرًا طويلة يكابد عذابات غياب وحيدته ، حتى كف بصمره ، وخف عقله ، فكان يهيم في القصر الكبير ينادي حينًا على بدر البدر ، وحينًا آخر على دهر ودهور ، وسرعان ما اهتز به عرش الملك ، بعد أن تلاعب المفسدون بالبلاد ، وتنازع الأمراء على الاستئثار بالحكم دون أدنى تفكير في مصلحة المهاد ، وسرعان ما جاء الخطر الأعظم ، إذ تحالف أعداء الملك جميعًا وغزوا البلاد ، فاستباحوها ، ودخلوا عليه في قصره فقتلوه وتركوا جلته لوجع الطير والذئب .

فما سمع الملك الصبور من ابنته حكاية الأميرة بدر البدر ، جرت ملحمته على خديه ، وراح يهذه كالأطفال ، ثم حوّل وزفر زفرات حارة ، وراح يسألها وهو يمسح أنفه في منديل الميريرى الكبير:

إذن ، ما الذى ترتكبه يا صغيرتى الجميلة ، فأنا أريد تزويجك ، والأطفالان عليك قبل أن يحم حمامى ، وأصل منتهى أبائى . أريد أن توافقى على شاب مناسب ، عاقل حكيم ، نكى وبم ، يريحك ويمرغ مقامك ، وتكفيه أنت حبك وحناك ، أرفع رأسى به بين الأعادى ، ويتحدث بفصائله وشيمه الرابع والغادى ، ويكون لك نعم الرفيق ، وخير الصديق ، يكذب خرافة لذل الرفى ويمحك ذرية صالحة من جسده العفى ، أما أنت فتكونين فى عينيه الدرّة الصنية ، والصفصفاة المصطفية ، مهما صارت بك السنون والآيام ، أو بلغه ضرب من الكبر عتياً .

ألطفت الأميرة قليلاً ، بعد أن استمعت لرأىها فى ارتياح وقزرت ألا تطول عليه لملاحظتها حينئذ حاجته لشرب الراح ، ورغيفته فى بعض القيان للملاح ، فقالت:

الحق أقول لك يا سيدى ، إننى كنت فى السابق ، فرحة ، مرحجة ، أرغب فى الزواج من شاب جميل رقيق ، تأتوى صورته فى الأحلام ، وأستعه من وحى الخيال ، لكنى يا مولاي ، تغيرت وفكرت طويلاً فى هذه الدنيا ، بعد أن عشت أيام الفناء العظيم ، ورجحت أرى كيف يموت الناس وينهلون فى طرفة عين ، كان وكما عسيراً ، جعلنى أفكر فى حال الدنيا ، وأتدبر أمور الصوت ، لقد ماتت صديقاتى فى ذلك الفناء ، وماتت خالتي وعمتى ، وابن عمى العزيز ، وكان الموت كان يحمصهم حمداً . بعدما يا والدى لم أهد للعباة طعماً ، وعدت لا أعرف للأزواج مسكنى ، لكنى الآن لست ضد الزواج ولا ضد تحقيق أمانك فى ، بل صررت رغبة فى إنسان ، أبوح له بكل ما لدى من هموم ومكولن الكلام غير أنى فقط أرغبه إنساناً صادقاً أميناً ، لذا أفتنه أن يكون ذلك الذى يبنى أصدق أغنية تسمعها أذننى ، وتلاطم بهويها شفاف قلبى ، فأملحه روحى ونفسى ، وكل ذرة من كيانى وجسدى ، فأكون له للزوجة الوفية ، والوليفة المستكنية ، شمس صباحاته ، وقمر مساءاته ، ياسمين حديقته ، ورد شرفته ، نعمة صيفه ، وشمس شملته ، خضرة ربيعته ، وملاذ خريفه .

زغرد الفرح فى قلب الملك بعد أن استمع إلى كلام ابنته ، وسرعان ما بان البشر على وجهه وبنا كمن انزاحت عنه غمة من القمم ، وشعر أنه كان يهوى الأمر كثيراً ، إذ ظن أن شروط ابنته للزواج ، سوف تكون عسراً عسيراً ، وأمرًا مستحيلًا ، فقد تصور أنها ستطلب زيجاً

مستحيل الوجود ، كوردة البحر ، أو ليلن الصفر ، كما حمد الله كثيراً لأن وحيدته الأثيرة ، لم تكن متعلقة بشحاد حقير ، أو رجل شرير ، وغمرته الراحة لمطلبها الذى ارتأه عسيراً ، لأن البلاد فيها ما يكفى من السخدين وطرغفاء المطردين ، ذوى الأسوات الساحرة المسحورة ، وكأنهم من آل وادى عبقز ، أو نثماء الأنهة الغاتنة عشتار . ولقرط ابتهاج الملك وفرحه وتزايد شوقه وتلهفه على تزويج المفعوصة ابنته ، نسي أن يسألها سبب شرطها الغريب ذلك ، بل وتركها تضع فى حصرته ، ساقاً على ساق كذلك . والمحققة أن الأميرة العديدة ، ما كانت مستجبه له حول سؤالها ، لأنها أفسست أمام مريبها العجوز المتعلقة بها تعلق السجباب بشجرة الجوز ، ألا تخبر كافلاً من كان ، سواء أكان إنسياً ، أم من عالم الجان ، من شرطها الغريب ، الذى لا بد أن يكون لها قبل أى تزويج ، فلا يؤخذ عليها حينئذ أى تزويج .

كانت الأميرة قد سألت مريبها ذات يوم عن كيفية التوصل إلى حقيقة صدق محبة الإنسان لأخيه الإنسان ، وكيف تعرف أن الذى سيقول لها إنه يحبها ، يحبها ، فتصبح روحه وروحها ، كروحين فى زجاجة ، وتطمئن إلى صدقه وإخلاصه ، فتعطيه دون أن يطلب ، وإذا ابتعد عنها فلا تطيق ، فأجابها العجوز الحكمة قائلاً :

– اعلمى يا ابنتى أن الصدق من أصعب الأمور فى طبائع الإنسان ، لأنه هو رؤية القلب ، لا رؤية العين ، وقد يضل القلب بسبب سطوة العين ، وشهوة الأذن ، وحلاوة اللسان ، وقديماً قالوا : من فضلة القلب يتكلم اللسان والصدق أن يظهر المرء ما يطمئن ، وأن تقول عيناه ، حتى دون أن يطق ، وهناك أمر فى هذه الدنيا لا يقع ولا يشفع إلا إذا كان صادراً من حوشية القلب ، قادراً على فتح مغاليق

نفس أى امرئ ، فيحصل إلى موضع الشعور فيه ويمكن الإحساس لديه .

طير الملك المسميد ، السنانين فى جميع أنحاء البلاد والممالك ، بأن الأميرة الجميلة سوف تتزوج فى الثو والعال ، من صاحب أصدق أغنية تسمعها ، وتشرب بها حتى تسهر أعين أعماقها ، مهما كان قدر السعى ، سواء أكان غنياً أو فقيراً ، أميراً أو حقيراً ، صاحب نفوذ جاه ، أو عازف عن أمور الدنيا ساه . وما كاد الخبر يذاع ويتشهر ، حتى توافد إلى القصر الملكي عشرات ومئات وألوف من الشباب والرجال من سن ثمانية أعوام ، حتى ثمانية وثمانين عام . ارتدت الأميرة ثوباً أزرق من اللشوت ، من ذلك النوع الذى يرتديه فقراء الفلاحين فى بلدنا ، ثم إنها غلست كل حلبيها وسجوراتها ، وبتت فى أبسط صورة ممكنة ، وبعد ذلك خرجت إلى إيوان القصر ، لتجلس إلى جوار أبيها وتسمع جماعات المطربين ، وزمر المغنين الذين توافدوا ليصنعوا أصواتهم .

ظلت مجالس الاستماع ، تعقد ليل نهار - عدا ساعات قليلة تخلد فيها الأميرة إلى الراحة واللدوم ، وكانت الأيام تمر ، دون أن تجد الأميرة ما يمتع أذنيها ، أو يمس شغاف قلبها ، بل وكثيراً ما شعرت أن غداً معظم اللذين غدا ، كان مفعماً بالكذب ، مهيئاً عن أى

صدق ، وحزنت لأنها فهمت أن اللذين جاءوا ، ما جاءوا إلا طمعاً فى مال أبيها ، رغبة فى جسدها وليس فيها ، دون أن ينتبهوا إلى روحها للثقة للخير والجمال . وحتى ذلك الشاب الذى حاول أن يدنو مختلفاً عن الآخرين ، فلم يتفكر فى محاسنها ، ولم يطلق صوته تشبهاً بها ، بل غنى بلادى بلادى ، لك حبيبى وفؤادى ، لم تمالك نفسها فصخرت منه ، لأنها أدركت أنه أفاق للديم ، أراد الزيادة عليها ، وكان حبه لها لأجل الوطن ، وحب الوطن من أجلها .

حتى بعد أن تخلد الأميرة إلى اللدوم . كان البهمن يأتى للغناء تحت شباكها ، بينما يرتدى أسماً بالية ، ويأخذ فى غناء أغنيات عشق محمومة دون توقف ، تجعل قلبها للرمادية الأثيرة الرافدة إلى جوارها عادة . تشعر بالملل والضيق ، لا تضطرها إلى تصريك يوقى أنفسيها للصغيرتين دون التركيز فى مريرها للالالى اللثيث . فى أحد المرات كادت الأميرة ترق لغناء واحد منهم ، إذ شعرت أنه قاب قوسين أو أدنى من للصدق ، لكنها لما فتحت شباكها وأطلت منه لتفكر ذلك الذى يخفى ، تبسحت فى ضوء القمر ملامح وجه ابن أمير الجيوش ، بأنه المعقوف وشعره الأجدد اللخن ، وقد تخفى فى زى شحاذ فقير ، فأدركت لغورها مدى كذبه وضلاله ، فما

كان منها إلا أنها نادت على وصيفتها ، وطلبت منها صب سطل من الماء البارد على رأسه ، ألزمت الصمت والفرار ، بينما هى تضحك ضحكاً يتراوح بين السخرية والمرار .

ذات ليلة رائعة ، صفت سماؤها ، ورق نسميها ، أفاق الأميرة من عز نومها ، على أيدع غداً سمعته أذنها ، وراح يخترق شغاف قلبها ، فهبت من فراشها ترتعش فرحاً ، وسارعت بفتح شباكها ، لتلمس بينيها ذلك الذى ستهبه روحها ، وتلمحه حتى الأبد جسداً ، فما وجدت على مرمى بصرها ، غير طائر أسود صغير ، حط على شجرة لوز بالقرب من شباكها ، فطلت تنظر إليه وتبسم فى سعادة بينما هو يعصر روحه بالغناء ، ويرسل للحاناً شجية رائعة ، ما سمعت أذنائها يملأها من قبل أبداً ، وماهزت روحها بملأها مثلما اهتزت فى تلك اللحظات شديداً فتشكاً ، بدأت الأميرة فى البكاء ، ثم راحت تلتحجب بمذارة وياس ، حتى أفاق وصيفتها الدائمة بالقرب منها على صوت بكائها ، وعندما تنهت وجاءت أميرتها تحدثت نفسها كمن أصابه من وتقول :

— لكته يا إلهى محض طائر ، طائر أسود صغير .

ويقال إن الأميرة الجميلة عاشت عمر مديداً ، لكنها لم تتزوج أبداً . ■



سداسية الوحيد

محمد صالح

الأصفر

كل هذه الصفرة ؟
ربما كان الأمر مقصودا
الطبق الكهربائي أصفر
والثرثرات
والقطة تحت الطاولة
والشراب الفائر

البادية

بعد ما أنهض الجمل
ثم وهو يتهيأ وحده للرحيل
أدركه الثاني على ناقته
الثالث صاحب الخيمة
انضم إليها في الطريق

الحقل

عندما يأتون في المرة القادمة
اخشى ألا أكون موجودا
سيكون بوسعهم حينئذ
أن يفعلوا بي كما اشتبهوا دائما

الحجر

سأنهض من الصخرة التي خلفتها
وأصعد في الغبار الذي أثارته
وسأبدأ من هنا
من الحافة
وأتابع سقوطي

الخميمة اتسعت فيما بعد

والحيوانان تناسلا

والرجال الثلاثة

يخطبون ودَّ امرأةً بعيدة

الأضحية

حتى بعدما أجهزوا علىّ

ظلّ دمي حبيس جسدي

وعبثاً حاولوا

أن يلمّطوا أكتفهم

ويحتفلوا

عصر الشّهداء

كانت أوقانا عصبية

هكذا سيقرولون عنا . ■





قصيدة

أسامة الفزولى

١ - نقرة على الزجاج

نقرة على الزجاج
وعندما تلتفتُ

وجدتني أطل على القرى الوليدة

تنفتح واحدة إثر الأخرى

طرقاتها تسيل

نوافذها تنفرج

والأطفال يتخذون أسماء

لا يخطفون الأسماء

ولا الثياب

ولا المقاعد فى الصفوف المدرسية

لا يزال الوقت مبكراً

أمسكت بالقلم وأوشكت أسجل

أوشكت أثبت على الطاولة

الملاح وأسماء القرى والمسافات بينها

لكن سيدى يستعجلنى

* *

نقرة على الزجاج

بنصف النفاثة

رأيت جانباً من القرى تحت نار الظهيرة

سيدى يستعجلنى

فلا أجزؤ على الالتفاف يمناً أو يسرة.

فى داخلى

تغوص قرى ندى

أثقل الطل والأريج جفونها

ملاً الصيف أنداءها

أيكل سترتى وأركض *

سيدى يستعجلنى

* *

* وأبغى كلمة سامية تعنى أصبغ «الزهر السفرة».

نقرة على الزجاج

نقرة على الزجاج

أعد نفسي بأن أجد قلما

وأسجل كل شيء

وأثبت كل شيء

عندهما «يقيل» سيدى

* *

أعد نفسي بأن أجد قلما وأسجل كل شيء

وأثبت كل شيء

إن لم يأت ليلى الطويل

قبل قيلولة سيدى .

٢ - الإرهابى

أرد الكولا

وأغنى لشراب الخروب

فتطلق على الرصاص

.....

نار مدافعك

مقابل نار أغنيى

.....

تطلق على الرصاص

فأطلق عليك الرصاص

.....

هذه حدود أخوتنا

أن تطيع راحتك فى دمي

أن أغمس فى دمك! أصبى

لا خوف ولا خجل

صغيرأتى لا يخفن منك

ولا يخجلن منى

يمددن إليك أخوة ترضاها

أخوة الكولا

ومكسيات النكهة

والتغليف الموير

.....

صغيرأتى يهددن صغارهن

على إيقاع إعلان متقن

كأنه غدارة مملوكية

تحفظها قطيفة

وزيوت سرية

فى رعاية خصى مخلد

أصوب غدارتى المجازية

إلى إعلانائك المسلحة

.....

المجاز القاتل يخترق دمك

إعلانائك الجرارة توغل فى دمي

وتتسع أخوتنا . ■

الاسكندرية

ديسمبر ١٩٩٤

لوحة الغلاف الأخير :
نزار قباني
بريشة الفنان : مكرم حنين

